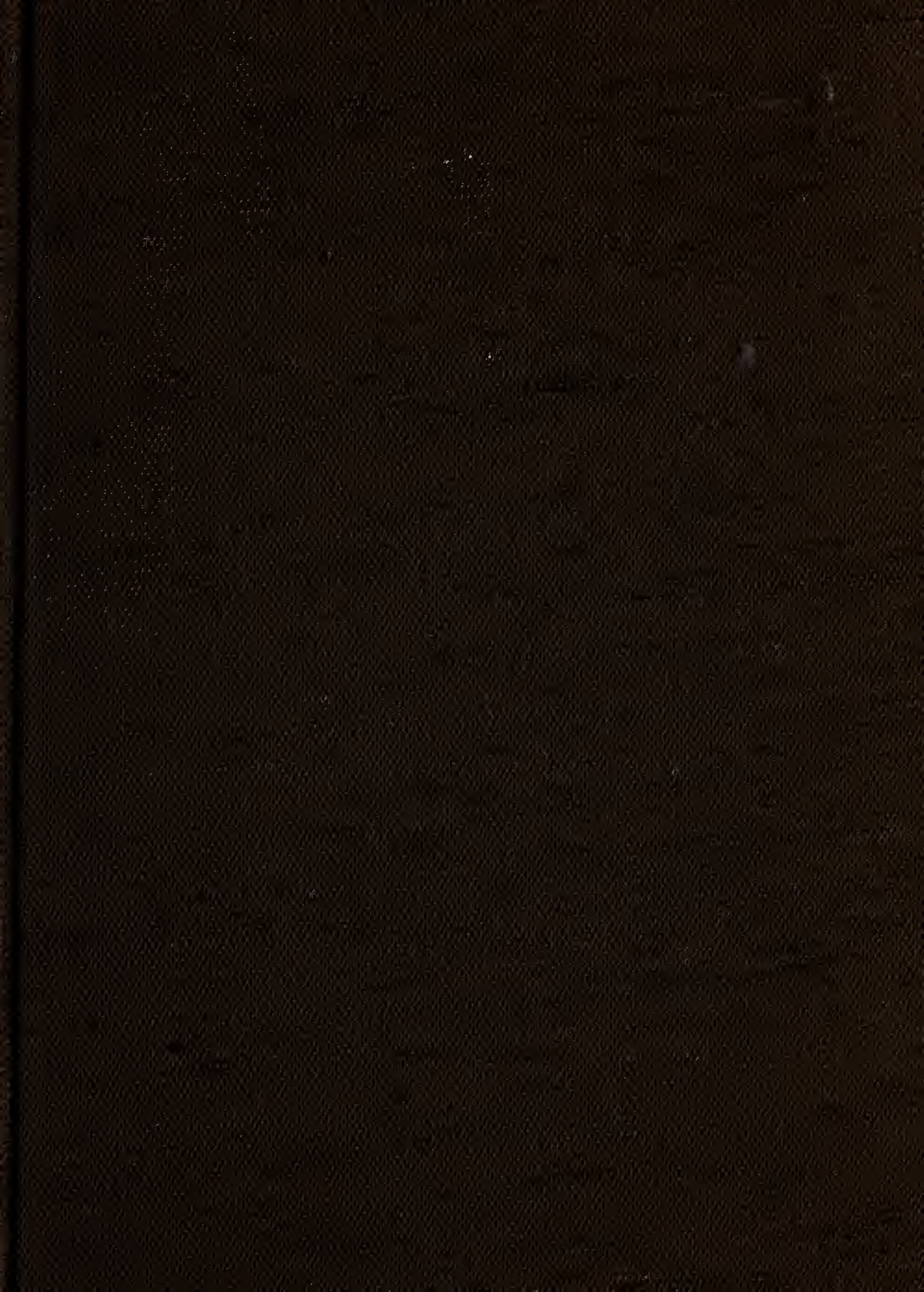


LES GRANDS ARTISTES

Benvenuto Cellini

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par Henri Stein.
Botticelli, par René Schneider.
Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Della Robbia (Les), par Jean de Foville.
Diphilos et les Modeleurs de terres cuites grecques, par Edmond Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre
Douris et les Peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hals (Frans), par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Ingres par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Mantegna, par André Blum.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Peintres (Le) de Manuscrits et la miniature en France, par Henri Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les Médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Primitifs allemands (Les), par Louis Réau.
Primitifs Français (Les), par L. Dimier.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Ribera et Zurbaran, par Paul Lafond.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par Gabriel Mourey.
Rousseau (Théodore) par Prosper Dorbec.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Téniers par Roger Peyre.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velasquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

13778-10. — Corbeil Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Benvenuto Cellini

PAR

HENRI FOCILLON

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

BENVENUTO CELLINI

ET LES ORFÈVRES ITALIENS DES XVe ET XVIe SIÈCLES

Les images les plus rares et les plus belles font cortège à la mémoire de Benvenuto Cellini. L'orfèvre florentin semble drapé dans les plis magnifiques d'une légende, et cette légende est la vérité.

Une vie éclatante, héroïque, somptueuse, tout le luxe de la fleur humaine librement épanouie en plein soleil, une frénésie de jouissances sublimes ou vulgaires, mille aventures de roman picaresque surgies à des coins de rue et dans des cours d'hôtellerie, le caprice fécond d'une humeur qui se passionne pour tout objet, tels sont les souvenirs qu'il a laissés dans la mémoire des hommes, à travers les siècles. Sur un fond de jardins, de palais, d'arcs de triomphe, passent tous les comparses de son existence, pareils tantôt aux lestes figures de la commedia dell'arte, tantôt à des héros de Shakespeare, et chacun d'eux a le relief, le noble costume d'un protagoniste : princes, prélats, spadassins, courtisanes, filles enlevées, rivaux domptés. Il est au centre, et il rayonne.

Les matières étincelantes qu'il a travaillées, l'éclat des

métaux précieux et des gemmes semblent avoir concentré sur sa destinée une lueur exceptionnelle. L'or qu'il a ciselé et caressé a fait de son nom un nom aux syllabes d'or. En même temps qu'il représente toute la vertu vivace de la Renaissance, il symbolise toute la magie de l'art de l'orfèvre. Le récit que Cellini nous a laissé de sa vie a été le point de départ des synthèses les plus accréditées sur l'état de l'âme humaine et sur les mœurs au seizième siècle. Pour avoir excité l'enthousiasme des philosophes individualistes, plus que tout autre artiste de son temps il jouit d'un extraordinaire prestige historique.

Certains critiques ont tenté d'établir que le décor de cette vie cachait un tempérament d'artiste secondaire. La disproportion qui existe entre les documents abondants et colorés que Cellini s'est chargé de nous fournir sur son propre compte et, d'autre part, le nombre relativement restreint des œuvres qu'on peut lui attribuer en toute certitude, a fait craindre que les historiens, en le plaçant au premier plan de la Renaissance italienne, n'aient été les victimes de quelque illusion littéraire.

Peut-être y a-t-il eu, sur le compte de cet artiste, abus des généralisations et des systèmes. En voulant trop associer son exemple à des démonstrations de psychologie et de morale historiques, — sans tenir compte des traits singuliers et avant tout personnels dont était riche cette vie « représentative », — il est arrivé qu'on n'a pas toujours nettement dégagé le sens de l'œuvre. En étudiant à travers les événements de son existence l'effort de Benvenuto Cellini, les

écoles et les maîtres qui l'ont précédé, on pourra constater qu'il ne consiste pas en une série de tentatives capricieuses et superficielles. Prenant prétexte de sa fécondité variée, on a parfois jugé l'artiste comme un improvisateur. Rien de moins exact : s'il est vrai que la richesse de sa nature lui ait parfois rendu difficile une parfaite adaptation aux exigences de l'art décoratif, il n'en fut pas moins, dans toute la force du terme, un bel ouvrier, amoureux de la matière, scrupuleux des techniques et des outils, qu'il aimait à rendre plus parfaits. La valeur des résultats est souvent égale à la magie du nom. De toutes les façons, par ses défauts comme par ses magnifiques qualités, l'œuvre de Cellini est d'un grand exemple et abonde en fertiles leçons (1).

I

LES MAITRES DU QUATTROCENTO. — LES PRÉDÉCESSEURS IMMÉDIATS DE CELLINI : CARADOSSO. — LES CONDITIONS NOUVELLES.

En Italie, pendant de longs siècles, les ressources décoratives de l'orfèvrerie semblent aussi limitées que son domaine. Les cabochons de pierres précieuses, les émaux cloisonnés, la barbarie luxueuse des matières rares mises

(1) Pour tout ce qui concerne Cellini, il convient de se référer à l'ouvrage de Sidney J.-A. Churchill, *Bibliografia celliniana*, dans la *Bibliofilia* de Florence, t. IX, 1907. Les principales éditions de la *Vita di B. C.* sont celles de Bianchi, Florence, 1852, de Rusconi et Valeri, Rome, 1901, de Bacci, Florence, 1901. On consultera avec profit l'édition des *Trattati*, publiée par Carlo Milanesi, Florence, 1857. Le travail le plus considérable en français est celui d'Eugène Plon, Paris, 1883. Signalons aussi les études d'Émile Molinier, Paris, 1894, et de Supino, *L'Arte di B. C.*, Florence, 1901.

en évidence sans grand souci de l'arrangement et de l'invention se combinent dans des œuvres singulières, parfois émouvantes. Si les figures du *Paliotto*, ou revêtement d'autel, de Saint-Ambroise à Milan conservent les traces de la grande statuaire antique des bas-reliefs, les chatons d'émail et les gemmes qui décorent la bordure des médaillons, l'architecture même de l'ensemble, sa couleur appartiennent à l'art de Byzance.

C'est à partir du treizième siècle, et surtout du quatorzième, que l'école italienne prend conscience d'elle-même, que l'on voit apparaître des noms d'artistes personnels. L'inventaire du trésor de Boniface VIII révèle d'admirables richesses d'orfèvrerie. Pise, Arezzo, Florence surtout commencent à étudier l'antique. Les noms de Nicolas et de Jean de Pise appartiennent d'abord à l'histoire des arts décoratifs. En collaboration avec Andrea, Agostino et Agnolo, Jean exécute le parement d'autel de la cathédrale d'Arezzo. Le développement des idées et des techniques nouvelles est encore limité par l'application à peu près exclusive de l'orfèvrerie à la parure des sanctuaires, mais dès cette époque on peut prévoir l'ampleur qu'elle prendra lorsque le génie des maîtres sera sollicité par les besoins de la vie séculière. L'activité de toute une école s'empresse autour d'œuvres monumentales où se fait jour l'esprit de la grande tradition retrouvée. A Saint-Jacques de Pistoja, pour remplacer la *Pala* d'Andrea Puccio, volée en 1293, on voit se succéder pendant tout le cours du quatorzième siècle des générations d'artistes.



Cliché Alinari.

MODÈLES DE CASQUES, DESSIN ATTRIBUÉ A CELLINI.
(Florence, Musée des Offices.)

Même collaboration pour le parement d'autel du baptistère Saint-Jean, à Florence, destiné à remplacer l'œuvre de Cione, le père d'Orcagna, jugée d'un luxe insuffisant et sans doute aussi archaïque, démodée, en désaccord avec les exigences du goût renouvelé. Dans des œuvres moins importantes, un homme comme Andrea Arditi fournit d'excellents exemples de ce style de transition qui précède la Renaissance proprement dite. Rien de plus intéressant à cet égard que le calice de la collection Soltykoff, dont les médaillons sont d'un caractère encore archaïque, dont l'équilibre architectural, si l'on peut dire, ainsi que de nombreux détails d'ornements appartiennent entièrement à l'âge nouveau.

Ce qui distingue les orfèvres du quattrocento de leurs prédécesseurs, c'est qu'ils cessent d'être des spécialistes étroits, des exécutants aux ressources limitées, pour devenir des hommes de culture générale. Ce qui, d'autre part, les distingue de leurs successeurs, c'est qu'ils surent maintenir l'équilibre entre leur technique et leur culture, ne pas enrichir l'une aux dépens de l'autre. En un mot, ils restèrent des décorateurs en devenant des artistes.

Homme de culture générale par l'étendue de son savoir et par la variété de ses aptitudes, l'orfèvre du quattrocento s'affirme, non seulement comme un habile ouvrier de la matière rare, mais encore comme un artiste complet et comme un merveilleux éducateur du goût. Les conditions économiques et morales de son temps lui ont permis de se révéler sous ce double aspect avec une ampleur exceptionnelle.

Désormais l'orfèvrerie n'est plus un art exclusivement religieux. Le luxe de la vie publique et de la vie privée sollicite et développe toutes ses ressources. Elle devient une des expressions les plus significatives des besoins et des usages de la vie. La splendeur des matières précieuses renvoie son éclat au ciel des cités. Le soleil fait fourmiller les lueurs rares sur les colliers des femmes, sur les vaisselles ouvragées, sur le pommeau de l'épée du condottiere. Le faste du siècle envahit l'Église et renouvelle les thèmes de l'orfèvrerie religieuse. A l'entrée de Saint-Pierre de Rome, il y a six boutiques d'orfèvres. Le trésor de la Basilique et le Vatican regorgent de chefs-d'œuvre. L'or, l'argent et les gemmes revêtent les évangéliaires de Nicolas V. Les villes tributaires de la papauté s'acquittent en plats, en bassins, en aiguières. La richesse publique est extrême. L'art du paganisme propose des modèles, montre par d'innombrables exemples que toutes les formes de la vie sont susceptibles d'être associées à la beauté.

Surtout — et c'est là un point capital — il enseigne que la matière doit être soumise au décor, qu'il faut subordonner ses magnificences barbares aux convenances du goût et du style. Le luxe du quattrocento n'est pas la sombre prodigalité byzantine. Les lourdes plaques de métal forgé ou fondu, où sont rudement sertis des médaillons et des pierres presque brutes, mal montées, sans transparence et sans éclat, s'assouplissent dans les fournaises, s'allègent sous le burin et le ciselet, deviennent le champ où va s'inscrire la poésie des formes.



JUPITER ET LES GÉANTS, BAS-RELIEF D ARGENT ATTRIBUÉ A CELLINI.
(Rome, Vatican.)

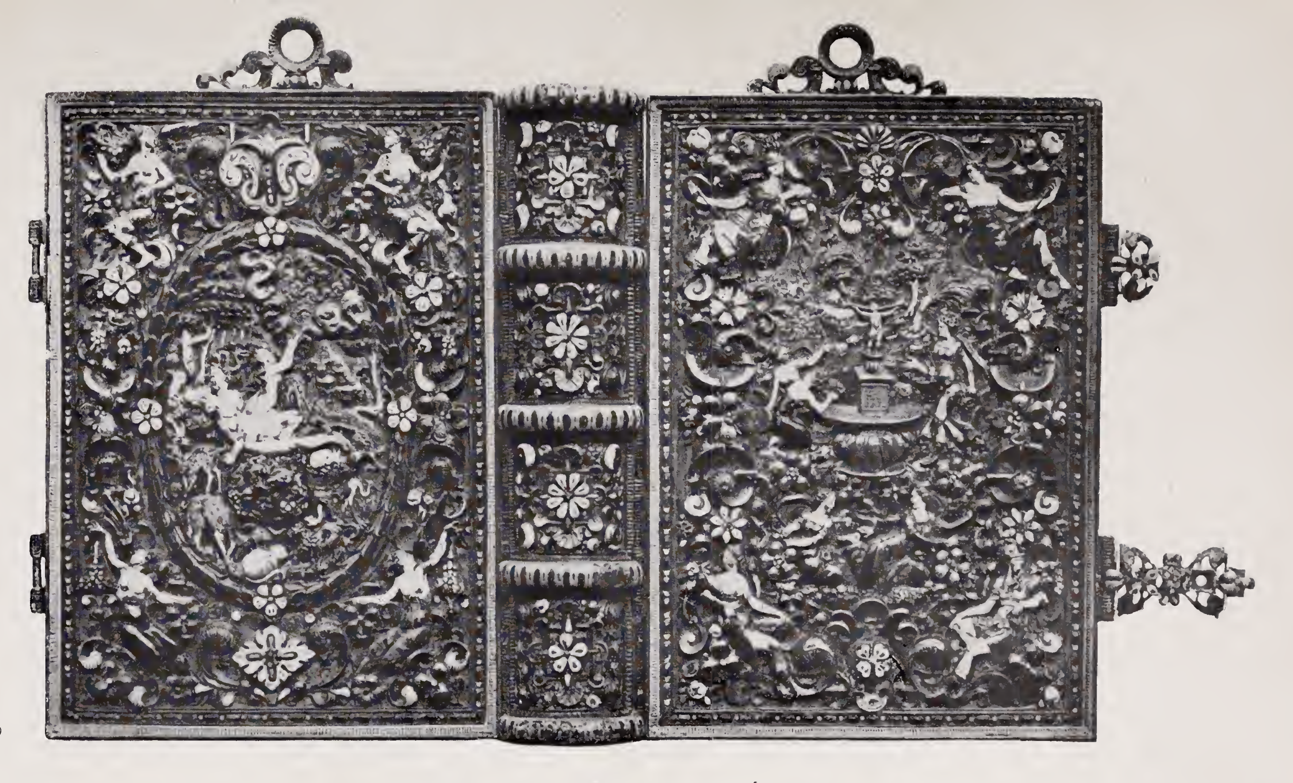
Sans doute un jour viendra où la profusion des modèles fournis par les maîtres et la perfection des procédés de reproduction paralyseront l'initiative des créateurs. Même avant cette décadence, l'influence de Michel-Ange, les procédés de la statuaire appliqués abusivement à l'art de l'orfèvre, le désir de renouveler et d'enrichir feront paraître un abus de formes vivantes, passionnées, exubérantes, profuses. Mais jusqu'au début du seizième siècle, naissent mille œuvres charmantes et légères, parfaites de grâce et d'équilibre, comme le beau vase de bronze de South Kensington où des rinceaux de feuillages, aussi sobres et aussi purs que l'antique dont ils sont inspirés, décorent la matière sans l'accabler.

Tous ces maîtres ont une ardeur extrême pour la *pratique*, selon l'expression de Palissy, pour l'expérience féconde qui les rend chaque jour davantage des savants du procédé et de l'outil. Ils aiment leur art, non parce qu'il leur permet de rivaliser avec telle ou telle autre forme de l'activité esthétique, la statuaire par exemple, mais parce qu'il est un métier, pour les secrets qu'il comporte, pour toutes les industrieuses manières dont il est si riche. A cet égard, Cellini, qui a recueilli leur tradition et leurs enseignements, est bien leur continuateur. Tout ce qui concerne la joaillerie, les nielles, les filigranes, la ciselure, la gravure en creux, l'émail, la grosserie et la frappe des médailles, des monnaies et des sceaux a été enrichi par eux de mille singulières adresses dont Benvenuto nous entretient avec vénération, en y ajoutant ses

propres découvertes. Comme son *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture* n'est pas un ouvrage historique, mais un livre de métier, il nous est difficile d'attribuer à chacun des orfèvres du quattrocento la part qui lui revient dans cet immense effort de progrès technique. Ce qu'il nous dit de Pollajuolo, par exemple, nous laisse soupçonner que l'apport de ce maître fut considérable, mais ne précise rien. En étudiant l'œuvre et la vie de Cellini lui-même, il nous sera plus facile de revenir sur tous ces procédés et de relever ce qu'il doit à ses maîtres.

On s'explique que cette discipline, large et précise à la fois, ait eu tant d'influence, que des ateliers d'orfèvres soient sortis les principes générateurs de la Renaissance italienne. Précise, on vient de le voir, par le souci de la probité, du savoir, de la constante expérience, par l'étude attentive des sciences nouvelles ; large par la sûreté de goût à laquelle elle conduit, par la variété des connaissances qu'elle exige, enfin par la puissance de la grande tradition retrouvée dont elle adapte harmonieusement l'esprit et les modèles aux besoins nouveaux du siècle.

Sans doute il est des écoles retardataires. A Venise, avec la dynastie des Da Sesto, se perpétuent, en même temps que les traditions médiévales, les souvenirs de l'Orient et de Byzance, l'enseignement légué par Giacomo Benato et Bertuccio, auteur des portes de Saint-Marc (1390). Mais tout près de Venise, les fondeurs de Padoue perfectionnent en peu d'années la technique du bronze, la rendent capable de se plier à ces innombrables ouvrages qui ont valu



2

COUVERTURE DE MISSEL ATTRIBUÉE A CELLINI.
(Londres, Musée de South Kensington.)

parfois à la première Renaissance le nom d'Age du Bronze, et dont le chef-d'œuvre est peut-être la merveilleuse grille de la chapelle *della Cintola*, au dôme de Prato. L'école siennoise, plus attachée encore que l'école vénitienne à la discipline et aux leçons du passé, tend de plus en plus à se limiter à l'exécution des émaux champlevés. Mais à côté de Sienne, il y a Florence, la capitale de l'orfèvrerie italienne. Sans parler de leur collaboration à la *pala* du Baptistère, les maîtres florentins du quattrocento travaillent à un grand nombre d'œuvres considérables.

Ghiberti reçoit de Martin V (1419) et d'Eugène IV (1439) la commande de leurs boutons de chape et de leurs mitres d'or. Pollajuolo ouvre boutique place du Mercato Nuovo, cisele l'admirable casque de Federigo di Montefeltro et rivalise pour l'exécution des paix niellées avec Maso Finiguerra, élève, comme lui, de Ghiberti. Verrocchio exécute ses figures d'apôtres destinées à la chapelle pontificale ; Ghirlandajo, ses lampes d'argent. L'orfèvrerie est l'art national, les maîtres et les apprentis sont innombrables.

A Vérone, à Modène s'exerce le génie patient des *intarsiatori*. A Bologne, le peintre Francia est d'abord, et longtemps, un orfèvre : sur ses tableaux, il fait suivre orgueilleusement sa signature du mot *aurifex*. Sous les Bentivoglio, puis sous Jules II, il administre la Monnaie de sa patrie. Émailleur, médailleur et nielleur, il sait l'art d'associer, dans un champ infiniment restreint, le grand style des figures au charme élégant des motifs. Les deux paix niellées du musée de Bologne sont égales à ce que

cet art a produit de plus parfait. L'école bolonaise et ombrienne, qui produira plus tard des artistes comme Cesarino Rosetti et Lautizio de Pérouse, trouve naturellement à Rome son centre d'action, des protecteurs comme Agostino Chigi et Jules de Médicis, plus tard Clément VII. Les Borgia furent, de tout temps, plus sobres d'encouragements. Nous trouvons néanmoins employés par Alexandre VI, à la fin du quattrocento, un certain nombre d'orfèvres de Foligno ; Hercule de Pesaro et Angelino de Sutri exécutent pour César Borgia de belles épées d'honneur. Les Espagnols répandent le goût des armes, qui deviennent tributaires de l'art de l'orfèvre.

Les Lombards ont été de tout temps des décorateurs. Les statuaires et les tailleurs de pierre qui ont collaboré à cet ensemble unique qu'est la Chartreuse de Pavie, des maîtres inégaux, mais puissants, comme le Bambaja, méritent ce nom, avant tout autre. Au cours du quinzième siècle et du seizième, la réputation des orfèvres lombards balance celle des toscans. Leur renommée s'étend au loin. Pietro da Milano fit une rapide fortune à la cour de René d'Anjou. Nous retrouverons à Rome de nombreux milanais parmi les maîtres et les émules de Cellini : la plupart des armes qu'on lui attribue sont dues à des lombards : Ghinello, Negrolo, Piccinino et beaucoup d'autres. La grande floraison des artistes milanais précède immédiatement la génération de Cellini. Le nom et l'œuvre de Caradosso les dominent tous. Dans l'art de ciseler, d'emboutir, de souder, de polir, de mater, de brunir, de sgraffier et de colorier les



SALIÈRE ROSPIGLIOSI ATTRIBUÉE A CELLINI.
(Collection du prince Rospigliosi.)

ouvrages d'or et d'argent, l'orfèvre florentin doit beaucoup au maître de Milan.

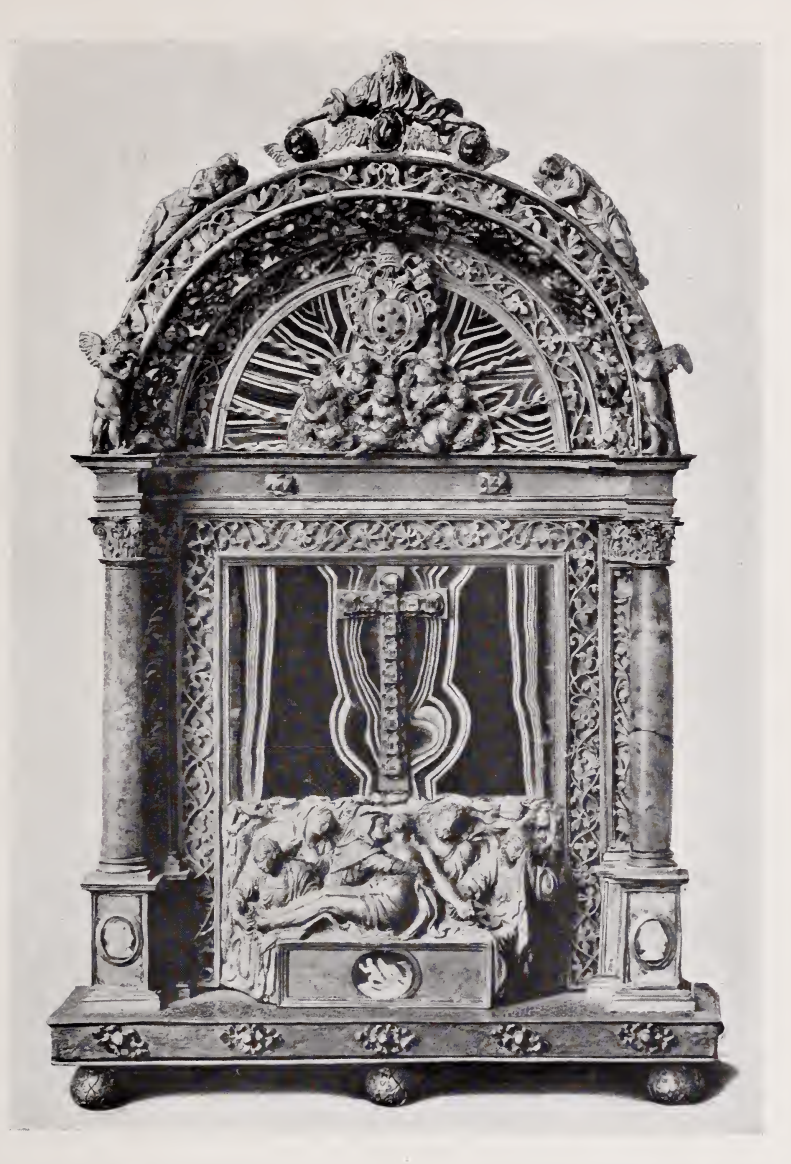
Cristoforo Foppa (144?-1527), connu sous le nom de Caradosso, orfèvre, médailleur et statuaire, est un maître. On lui a reproché parfois quelque dureté et quelque sécheresse. Au seuil d'une époque où se multipliera le paraphe, souvent indéchiffrable, de compositions enchevêtrées, où les audacieuses souplesses de la forme dégénéreront souvent en facilité, en afféterie, en rondeur, il conserve le style, la grande ligne des maîtres du quattrocento. Ces qualités sont attestées par le petit *Saint-Sébastien*, du musée Brera, d'un type si purement milanais; par le *Calvaire*, en terre cuite peinte et dorée, de l'église San Satiro à Milan, dont l'expression pathétique, douloureuse, ainsi que le réalisme inspiré rappellent Donatello; surtout, à mon sens, par les frises d'enfants de la même église. Une tête énergique, barrée d'un menton dédaigneux et volontaire, qui fait songer au *Niccolo da Uzzano*, traitée en haut-relief, sort d'un médaillon à la romaine. De chaque côté, dansent et jouent des enfants d'un beau modelé simple.

Orfèvre et médailleur, Caradosso travailla surtout pour Ludovic le More, puis pour Jules II, qui l'attira à Rome (1499), après la mort de son protecteur, et lui conféra le titre de joaillier pontifical. C'est là qu'il exécuta ses admirables effigies de Bramante et de Jules II, ces belles médailles inspirées de l'antique pour la largeur, la simplicité et la sûreté de la facture. Avec Caradosso, avec ses contemporains des écoles du Nord, Cristoforo Geremia,

Melioli à Mantoue, Camelio à Venise, sous la double influence des modèles romains et de la gravure sigillaire, l'art de la médaille devient une spécialité de l'orfèvre. La frappe est substitué à la fonte. Les décorateurs l'emportent sur les imitateurs de Pisanello. De là un danger de sécheresse et de confusion que Caradosso lui-même n'évite pas toujours : on peut s'en rendre compte par certains de ses revers.

Nous ne possédons plus le fameux encrier d'argent de Caradosso, dont Gian Cristoforo Romano faisait l'éloge à la marquise Isabelle d'Este et qu'il l'engageait à acquérir. Nous le connaissons toutefois par la reproduction en bronze des bas-reliefs qui le décoraient, dont quelques-uns s'inspirent de la légende d'Hercule. Si les plaquettes de Moderno, par exemple, font parfois penser à des pastiches, les bas-reliefs de Caradosso sont ce que l'étude intelligente de l'antique a produit de plus fidèle et de plus original à la fois. L'esprit de l'ensemble est d'un maître qui a observé la nature, qui l'a pensée d'une façon personnelle. Dans des œuvres plus grandes, appartenant à la statuaire proprement dite, on remarque un désir évident de mettre dans toutes les parties de l'expression et du sentiment : ici Caradosso voit par masses, il modèle par larges plans où se pose franchement la lumière.

Doit-on lui attribuer la belle paix d'or ciselé et gravé que conserve le trésor du Dôme, à Milan ? Les armoiries qui la décorent peuvent aussi bien être celles de Léon X ou de Clément VII que celles de Pie IV : dans ce dernier cas, elle



PAIX EN OR CISELÉ ATTRIBUÉE A CELLINI OU A CARADOSSO.
(Milan, Trésor du Dôme.)

ne pourrait être l'œuvre que de trois orfèvres, — Alessandro Cesati, dit le Grecchetto, Federico Bonzagna et Giovan Antonio Rossi. Mais le nom de Pie IV ne s'impose pas, et d'autre part l'ampleur et la simplicité du style ainsi que la beauté de l'exécution permettent de prononcer celui de Caradosso, dont elle est tout à fait digne. Il faudrait citer encore bien d'autres œuvres, où le génie finissant du quattrocento accueille déjà les inquiétudes et les recherches du seizième siècle à ses débuts.

Ainsi, tandis que Venise et Sienne restaient à peu près immobiles, d'autres écoles, Bologne, l'Ombrie et Milan, à la suite de Florence, renouvelaient l'art de l'orfèvre. Au moment où Benvenuto Cellini paraît, les conditions économiques, sociales et techniques du siècle nouveau vont-elles modifier profondément les caractères et les destinées de cet art?

Si la vie des cités libres est soumise au bon vouloir d'un maître, si des républiques disparaissent et, avec elles, ces largesses collectives. cette profusion de fêtes publiques de la première moitié du quattrocento, le faste des particuliers persiste et s'accroît dans des proportions considérables. La parure de la femme est compliquée comme un monde. Les hommes suivent cet exemple et se couvrent de bijoux : médailles ou plaquettes d'or au chapeau, baudriers, agrafes de baudrier, épées et dagues, colliers, anneaux, tout est prétexte, tout s'offre aux combinaisons de la richesse et du goût. Les princes et les particuliers comblent les orfèvres d'argent et d'honneurs. On

peut voir à Rome, dans la via des Banchi Vecchi, un monument de leur rapide fortune, — la maison que, des libéralités des papes, se fit bâtir le bon orfèvre Gian Pietro Crivelli, — mascarons, trophées, génies supportant des médaillons d'armoiries, avec cette inscription: *Jo. Petrus Cribellus mediolanen. sibi ac suisa fundamentis erexit.*

Mais ces orfèvres si favorisés par les circonstances sont-ils de tout point semblables à leurs maîtres du quattrocento? Reçoivent-ils la même éducation? Éprouvent-ils les bienfaits des mêmes disciplines? — Il est certain que de plus en plus ils se spécialisent. Un excellent artiste comme Lautizio s'est confiné dans la gravure des sceaux. Dans d'autres branches, beaucoup de ses confrères suivent cet exemple. Ils sont rares ceux qui, comme Cellini, font preuve de ces belles aptitudes variées et de cette curiosité féconde dont on retrouve le principe dans la largeur encyclopédique de l'éducation reçue. Aussi cessent-ils en général d'être les inventeurs de leurs propres modèles. En attendant que les recueils gravés par Agostino Veneziano, Marco da Ravenna, Eneas Vico vulgarisent les thèmes décoratifs et viennent en aide à la pauvreté imaginative des exécutants, les peintres et les statuaires inspirent directement les orfèvres. Benedetto da Rovezzano, Sansovino, Michel-Ange ont été appelés à diriger leurs travaux. A leur suite, à l'exemple de Raphaël qui dessina des vaisselles pour Agostino Chigi, Jules Romain, Gian Francesco Penni leur fournissent des patrons et des maquettes, — les deux Zuccheri sont chargés d'inspirer les céramistes de Castel-Durante.



Cliché Alinari.

GANYMÈDE, MARBRE ANTIQUE RESTAURÉ PAR CELLINI.
(Florence, Musée des Offices.)

C'est là le signe d'une tendance nouvelle à assimiler dangereusement l'esprit et la manière de plusieurs arts dont les procédés, ainsi que la destination, diffèrent par essence.

Sans doute, quelques orfèvres restent doués de culture générale et capables de « penser » leur art. Mais un fait curieux se produit : amenés tout naturellement à vouloir dépasser la médiocrité de leurs confrères, ils veulent s'égaler aux maîtres qui fournissent de modèles ces derniers et, pour rehausser la dignité des « arts mineurs », ils s'exposent au danger d'en fausser le caractère, d'en faire des diminutifs de la peinture et de la sculpture.

A partir du second tiers du seizième siècle, lorsque rayonne et domine définitivement la manière de Michel-Ange, le don du style fait place à un goût passionné de la vie. L'influence de l'école de Pergame anime, désordonne parfois la grande ligne du quattrocento. Au dessin de la forme dans l'état de repos, dont le seul équilibre linéaire s'adapte harmonieusement à toutes les nécessités de la décoration, la peinture et la statuaire substituent comme modèles ou comme thèmes généraux d'inspiration des lignes extrêmement mouvementées, des représentations accentuées de l'effort, des musculatures agissantes, tendues, contractées. Des statues réduites se casent tant bien que mal dans les petites proportions de l'objet d'art, où la vie et le mouvement débordent.

Certaines formes de l'orfèvrerie sont particulièrement atteintes; quelques-unes, ne pouvant se plier aux exigences de cette conception nouvelle, se démodent et dis-

paraissent. C'est ce qui arrive pour les nielles, dont le style est réfractaire à toute transformation. Dès 1515, époque à laquelle Cellini se met à étudier l'orfèvrerie, ils sont presque complètement abandonnés. « Dans ma jeunesse, dit-il, j'entendais les vieux artistes dire sans cesse combien cet art était charmant. » Il en parle comme d'une curiosité, qui n'a plus qu'un intérêt archéologique. On pourrait étudier de même l'effet des changements du goût sur un autre genre, le filigrane d'or ou d'argent, dont les artistes se désintéressent, et qui tend à devenir de plus en plus une industrie. Au siècle précédent, Venise en avait propagé la vogue, et il servait à toutes sortes d'ouvrages, — reliures, coffrets, cassettes, ferrets d'aiguillettes, amandes remplies de musc, boucles de ceinture, pendeloques, étuis à talismans. Il fait place à des travaux plus rares, plus complexes, qui exigent plus de savoir et plus d'invention...

C'est à ce moment de l'évolution des arts décoratifs en Italie qu'apparaît l'œuvre de Benvenuto Cellini.

II

Années d'apprentissage, années de voyages.

Un lieutenant de Jules César nommé Florentius, du château de Cellino, établit son camp avec quelques autres gentilshommes romains auprès de la cité de Fiesole. Telle est, nous dit l'artiste, l'origine de Florence et de la famille des Cellini.



Cliché Alinari.

CASSETTE FARNÈSE ATTRIBUÉE A CELLINI.
(Naples, Musée Borbonico.)

Benvenuto naît avec le siècle, le lendemain de la Toussaint de l'an 1500. Son père, homme ingénieux et sage, construisait d'admirables orgues, des clavecins, des violes, des luths et des harpes « d'une beauté et d'une perfection rares ». Toutes sortes d'instruments et de machines lui étaient familiers. Il fut le premier, selon son fils, qui travaillât bien l'ivoire. Il fit en cette matière un miroir orné de feuillages et de figures dont la complication allégorique laisse prévoir le goût de Benvenuto. C'était avant tout un musicien. Il tint longtemps l'emploi de fifre dans la *banda* de Laurent et Pierre de Médicis, puis dans celle du gonfalonier Soderini, qui, ayant reconnu son merveilleux génie, l'employa en qualité d'ingénieur à de grands travaux. Mais la musique le sollicitait et, voyant autour de lui beaucoup d'hommes excellents grandement honorés pour leur habileté dans cet art, il voulait à toute force faire de Benvenuto le meilleur flûtiste qu'on eût jamais vu. Il n'y épargnait ni son temps ni ses soins. L'enfant répugnait extrêmement aux désirs de son père et souhaitait de tout son cœur entrer comme apprenti chez un orfèvre. Après de longs débats, il obtint d'aller étudier chez Michelagnolo di Viviano, père du chevalier Bandinelli, puis chez Antonio di Sandro, surnommé Marcone.

Florence à cette époque n'est plus la cité des batailles et des révolutions. La grosse cloche des tumultes populaires s'est tue depuis peu. On ne voit plus les artisans en tablier de cuir sortir de leur échoppe et envahir les ruelles. La pierre de la forteresse communale a brisé pour un temps les

assauts. Il faut attendre des années pour assister à un réveil de l'énergie nationale, — expulsion des Médicis (1527), proclamation de la république sous la souveraineté de Jésus-Christ, avec Capponi pour gonfalonier, siège de la ville fortifiée par Michel-Ange. Mais il arrive que le vieux sang des révolutionnaires et des batailleurs fermente, puis bouillonne dans les veines des Florentins. Des querelles, des rixes ensanglantent les quartiers. A la suite d'une affaire de ce genre, le tribunal des Huit exile Cellini pour six mois.

Il voyage. Chez le jeune homme aux goûts vagabonds, d'humeur changeante, qui chemine ainsi sur les routes italiennes du seizième siècle, cherchant fortune, allant de la musique aux arts du dessin. tantôt apprenti chez un orfèvre, tantôt chez quelque autre praticien, il est difficile de discerner une direction précise, en dehors du goût passionné qu'il témoigne pour l'orfèvrerie et le dessin et de cette instabilité qui l'emporte à toute aventure.

A Pise, il admire, il étudie les sarcophages antiques du Campo Santo. A Florence déjà, à Sienne, à Bologne, dans l'atelier de ses maîtres, il a pu connaître quelque chose de la tradition gréco-romaine, mais c'est à Pise qu'il en reçoit, si l'on peut dire, la révélation. En maints endroits de la même ville il rencontre beaucoup de monuments antiques auxquels il consacre assidûment toutes les journées que le travail de la boutique lui laisse libres. Une année entière il travaille ainsi, encouragé par son maître.

Son retour à Florence, sa rentrée chez l'orfèvre Marcone sont marqués par un incident significatif : sa rencontre

avec le statuaire Torrigiano. C'était, comme Cellini lui-même, un compagnon aventureux, un coureur de routes. Élève de Bertoldo, il avait beaucoup travaillé en Angleterre, avant d'aller mourir en Espagne, victime de l'avarice et de l'infamie du duc d'Arcos, qui le dénonça comme hérétique à l'Inquisition. Beau, violent et farouche, son humeur et ses propos plaisaient fort à Cellini. Le sculpteur vit les dessins du jeune artiste, les jugea « moins d'un orfèvre que d'un statuaire » et lui proposa de l'emmener en Angleterre, où il voulait exécuter de grands ouvrages en bronze. Mais en s'entretenant de Michel-Ange avec Cellini, il ne put se tenir de conter la querelle de leur jeunesse et le formidable coup de poing dont il avait à tout jamais gâté le visage du sculpteur. Le jeune admirateur de Michel-Ange se prit de haine pour Torrigiano et, loin de consentir à le suivre en Angleterre, il fuyait sa présence.

Vers la même époque, il se lie d'une étroite amitié avec le fils de Filippino Lippi, le petit-fils de ce Fra Filippo dont la vie est une manière de légende, depuis son évasion du cloître, sa captivité chez les corsaires barbaresques, jusqu'à son amour pour la belle Lucrezia Buti. « Sa maison était pleine de livres renfermant les précieuses études que son vaillant père avait dessinées d'après les antiquités de Rome. J'en fus vraiment enthousiaste pendant les deux années que je vécus avec Francesco Lippi. »

C'est à cette inspiration passionnée que l'on doit rattacher le premier ouvrage dont Cellini nous parle avec quelque détail : un bas-relief en argent de la grandeur de la main

d'un enfant. C'était un fermoir de ceinture d'homme. Il y avait ciselé des feuillages à l'antique, entremêlés d'enfants et de grotesques. Il travaillait alors dans la boutique de Francesco Salimbene.

Sur ces entrefaites, un sculpteur en bois de son âge — il avait dix-neuf ans — lui proposa d'aller à Rome. Ils n'ont pas fait deux lieues que Tasso soupire après sa patrie, ses vieux parents. Grondant et boudant, ils attachent leur tablier derrière leur dos et cheminent, presque sans souffler mot, jusqu'à Sienne. Tasso s'est blessé le pied, il ne veut pas aller plus loin, il demande de l'argent pour s'en retourner. Mais Cellini prend un cheval, Tasso le suit en gémissant, finit par obtenir la permission de monter en croupe. Dès lors, c'est un heureux voyage. En riant et en chantant, les deux compères font leur entrée à Rome.

Ce premier séjour de Cellini à Rome fut surtout une période d'études. De même qu'à Pise, lorsqu'il était chez le bon Ulivieri, il consacre tout son loisir à dessiner. Il ne revient se mettre à son établi d'orfèvre, chez Firenzuola, que lorsque sa bourse est vide. Les travaux qu'il exécute pour son maître sont encore des manières d'études, par exemple le coffret d'argent copié d'après la cuve de porphyre qui se trouvait alors devant le Panthéon, — curieux exemple du goût qui dominait alors les préoccupations et les préférences de la clientèle, chez les orfèvres. Le succès qu'obtint le coffret valut à Cellini des offres avantageuses de la part du Milanais Pagolo Arsago, et il quitta Firenzuola. Ce ne fut pas sans de violentes contestations, car ce

dernier avait le verbe haut. Il était d'ailleurs aussi bon ferrailleur qu'habile orfèvre. Du séjour chez Arsago, Cellini ne nous dit rien sinon qu'il gagna beaucoup d'argent. Et puis, au bout de deux années, le caprice de son humeur et les sollicitations de son père le remettent une fois encore sur les chemins. Il revient à Florence, il retrouve ses amis, son cher Francesco Lippi, son maître Salimbene, sa flûte qu'il croyait avoir délaissée pour toujours et dont une fois de plus il joue, consterné, pour faire plaisir à son père, le bon fifre de la magnifique Seigneurie.

Mais il est dit qu'il voyagera encore. Des médisances et des rivalités de marchands le poursuivent. Les Huit publient contre lui un nouvel arrêt de bannissement. Alors il quitte Florence, armé d'une bonne épée et couvert d'une cotte de mailles. Départ triste, inquiet, précipité : il ne faut pas retomber aux mains des Huit, qui ne le ménageraient pas. Avec les armes que son père l'a aidé à revêtir, il lui faut mourir ou vivre. Ses amis l'accompagnent, l'un d'eux jusqu'à Sienne, où l'on arrive dans la nuit, au galop des chevaux fourbus. Adieu pour de longues année à la patrie florentine ! — La jeunesse de Cellini est-elle finie ? Non, elle commence, elle durera toute sa vie (1523).

III

SÉJOUR A ROME. LES BASSINS ET LES AIGUIÈRES. — SIÈGE DE BOURBON.

Depuis trois années, Léon X est mort, mais la féconde activité du plus grand des papes a laissé des traces immortelles.

La Rome de Clément VII est encore la Rome de Jules II et de Léon X. Violent, autoritaire, tyrannique parfois, mais nature largement humaine, ouverte à toutes les idées, capable de toutes les prodigalités d'esprit et d'argent. Jules II, le pape batailleur, n'avait pas seulement dompté Michel-Ange, il avait groupé autour de sa *sedia* pontificale un magnifique cortège de héros. La diplomatie de Léon X sut les retenir. Il étendit à tout l'adroite souveraineté de son intelligence. Parmi les débris de la Rome antique, entre les murs, noirs d'incendie, de la Rome féodale qu'il fit éventrer par ses architectes, il installa audacieusement une ville nouvelle, la cité des grands papes, la capitale de l'art.

Le court pontificat d'Adrien VI n'a pas le temps de briser cet essor. Un Médicis lui succède : les arts sont sauvés, mais l'Église est plus en danger que jamais. Sur la médaille de Bernardi de Castelbolognese comme sur celle de Cellini, Clément VII présente les caractères d'une étroite obstination et d'une fourbe vindicative. Intrigant sans grandeur, astucieux sans courage, mais spirituel, mais capable de goût, il continue, autant par instinct que par vanité, les traditions de la grande famille florentine dont il est issu. Entre tant d'inimitiés qui partageaient les artistes établis à Rome, il règne par un don exceptionnel de patience. Il sait apaiser, flatter, promettre et même tenir.

Au milieu de tant de chefs-d'œuvre, Benvenuto Cellini ne cesse d'étudier les maîtres. Tandis qu'il est aux gages de Lucagnolo de Jesi, qui dirigeait alors l'officine de maestro Santi, dans les intervalles que lui laisse l'exécution



CAMÉE ANTIQUE, MONTURE EN OR ÉMAILLÉ ATTRIBUÉE A CELLINI.

(Paris, Bibliothèque nationale.)



LE CHAR D'APOLLON, CAMÉE EN OR ÉMAILLÉ ATTRIBUÉ A CELLINI.

(Chantilly, Musée Condé.)

des flambeaux d'argent commandés par l'évêque de Salamanque d'après les dessins de Gian Francesco Penni, l'excellent élève de Raphaël, il regarde longuement les fresques de Michel-Ange à la Sixtine, s'assimile par une constante étude les leçons du maître. Ou bien il dessine à la Farnésine, alors palais du siennois Agostino Chigi, dont la jeune femme, madonna Porzia, s'intéresse à l'orfèvre. Elle aussi déclare que ses esquisses sont celles d'un sculpteur et lui donne à monter quelques joyaux.

Lucagnolo exécutait des travaux de *grosserie* d'or et d'argent, c'est-à-dire qu'il s'occupait de tout ce qui concerne la fonte, la ciselure et la décoration des vaisselles et des vases. Cette branche de l'orfèvrerie était particulièrement en honneur à la fin du xve siècle et au commencement du xvie : le luxe des services de table dépassait tout ce que l'on avait vu jusqu'alors en ce genre. Candélabres, surtouts, vases et couverts étaient fréquemment en or massif. Quelques années plus tard, au milieu du siècle, la mode en imposera le goût aux écoles du Nord et particulièrement à Paris, dont les orfèvres frappèrent Cellini par leur habileté et par l'originalité de leurs méthodes. Outre les chandeliers d'argent de l'évêque de Salamanque, il exécuta pour le même amateur dans l'atelier de Lucagnolo, toujours sur les dessins du Fattore, une de ces grandes aiguières dont on se servait alors pour l'ornement des crédences. Par le *Traité de l'orfèvrerie*, nous savons qu'elle était ornée de feuillages et de diverses sortes d'animaux. Certains bronzes de la collection Spitzer peuvent

nous donner une idée de l'abondance et de la générosité de décoration dont la grosserie était alors le prétexte.

Cellini exécuta beaucoup de travaux du même genre pour les cardinaux Cibo, Cornaro, Salviati et Ridolfi. Mais il ne cache pas sa préférence pour les qualités de goût décoratif et la perfection de métier qu'exigent des œuvres comme la médaille de Léda, destinée à Gabriel Cesarini (1). Sur les conseils de madonna Porzia, il avait ouvert une boutique et ne dépendait plus d'un maître. La gracieuse jeune femme ne cessait de lui prodiguer des encouragements et de lui faire des commandes. Déjà il avait été remarqué par le pape à l'occasion d'un concert au Belvédère, où il avait exécuté comme soprano sur son cornet quelques beaux motets choisis par Gianiacomo de Césène, fifre de la maison de Clément VII. Le Saint-Père apprit alors que Cellini était un excellent orfèvre : en attendant de l'employer comme tel, il se l'attacha comme musicien.

Vie libre, vie charmante, hasardeuse parfois, où passe, mêlé à la brève lueur, au cliquetis d'épées d'un duel, au souvenir de pirates barbaresques qui viennent écumer les bouches du Tibre, au gai compagnonnage des sociétés d'artistes, le fantôme de la peste de 1524. Vie d'étude et de travail aussi, car Cellini ne néglige aucune occasion d'enrichir son savoir, prend toute supériorité comme un

(1) Le cabinet de Vienne conserve un camée sur champ d'or enrichi d'émaux, de diamants et de rubis, représentant *Léda et le Cygne*, que M. Plon est tenté d'identifier avec l'enseigne en question. M. Supino, *op. cit.*, p. 58, discute cette attribution et trouve plus conforme au texte de la *Vita* une charmante médaille du Bargello.



LÉDA, CAMÉE EN OR ÉMAILLÉ ATTRIBUÉ A CELLINI.
(Musée de Vienne.)

prétexte d'émulation. Lautizio excelle dans la gravure des sceaux de cardinaux : Cellini se livre donc à l'étude de cet art et ne se laisse rebuter par aucun obstacle. Les médailles ciselées de Caradosso excitent une admiration universelle : « Aussi étais-je jaloux de lui plus que de tout autre. » A Rome se trouvaient quelques graveurs de coins en acier : il se met à leur école, les prend pour guides et modèles. Enfin il s'applique à la pratique de l'émail, — rude apprentissage, auquel il prend tant de plaisir que les difficultés elles-mêmes, nous dit-il, lui semblent des délassements. Déjà les différentes branches de l'art de l'orfèvre semblent s'être fortement spécialisées à cette époque. Il n'en néglige aucune. Il veut, comme ses maîtres du quattrocento, être un artiste complet.

Mais ces grands efforts dans le sens de la technique ne l'empêchent pas de s'attacher aux éléments généraux de son éducation d'artiste, à l'étude des maîtres et de la tradition. Tout à l'heure, nous le voyions copier Michel-Ange à la Sixtine et Raphaël chez Agostino Chigi. Il fait connaissance avec les chercheurs d'antiques : ceux-ci épiaient les paysans lombards qui chaque année venaient à Rome pour travailler les vignes. En remuant la terre, ils ne manquaient pas de trouver des médailles, des agates, des cornalines, des camées, parfois des pierres précieuses. En même temps, il observe les curiosités de la nature, se passionne pour tout ce qu'elle produit d'étrange et de peu commun. Sur le rivage d'Ostie, lorsqu'il est assailli par des pirates descendus d'une fuste moresque, il est en train de ramasser

des cailloux et des coquillages aussi rares que beaux. Ainsi s'accumulent en lui peu à peu, par l'expérience pratique, par l'étude des maîtres, de l'antique et de la nature, tous les éléments de ses grandes œuvres futures. Les damasquinures de certains petits poignards turcs, dont la poignée, la lame et la gaine étaient en acier, ornés de beaux feuillages orientaux gravés au burin et incrustés d'or, — colocase et corona solis, — lui inspirent la plus vive curiosité de cet art. Il renouvelle la technique de la damasquinure par la maîtrise de son burin, surtout en la faisant bénéficier de la grâce et de l'harmonie décoratives d'une flore nouvelle, ou plutôt retrouvée.

La page que Cellini a écrite à ce sujet n'intéresse pas seulement la damasquinure. Elle nous renseigne très explicitement sur les éléments de la décoration tout entière à cette époque, Les Lombards ont choisi le lierre et la couleuvrée, qui s'enroule avec une heureuse élégance. Les Florentins, après les Romains, ont marqué une prédilection pour la branche ursine, ou feuille d'acanthe, si belle avec ses festons découpés, si harmonieusement décorative, et qu'ils entremêlent d'oiseaux et d'animaux. Ils eurent aussi recours aux plantes sauvages, notamment à celle que Cellini dénomme mufle-de-lion. Il insiste longuement sur les grotesques, sur les beaux et capricieux ornements de l'époque impériale, que nous connaissons surtout par Pompéi, que les artistes du XVIe siècle pouvaient apprécier déjà sur mainte paroi conservée, sous l'écroulement des villas et des thermes, et dont



MÉDAILLES ET MONNAIES DE CLÉMENT VII, PAR CELLINI.

4

Jean d'Udine s'inspira si heureusement dans les Loges du Vatican. Ce sont là les éléments et les principes essentiels des décorateurs italiens de la Renaissance : nous les retrouverons dans l'œuvre de Cellini, aux flancs des vases, sur la surface des boucliers et des pièces d'armures, courant autour des socles, mêlés à ces coquilles et à ces rocailles qui font déjà prévoir le goût berninesque, enchaînant dans leurs gracieux méandres le tumulte passionné des batailles, des mythologies et des allégories.

La vie s'écoule ainsi, partagée entre les réjouissances et le labeur, traversée par l'écho des fêtes masquées, des banquets, des farces du Bacchiacca et de Jules Romain, par l'amour de Pantasilea, la belle courtisane, — animée bientôt par des événements d'un caractère plus grave.

L'Italie était en pleine anarchie. Pour défendre Rome contre le coup de main d'un parti, Clément VII avait fait appel aux bandes de Jean de Médicis : elles commirent de telles exactions que le gouvernement pontifical dut les écarter. Le connétable de Bourbon tenait alors la campagne, avec des lansquenets allemands, des Espagnols et des Lombards. Dès qu'il sut Rome dépourvue de défenseurs, il vint mettre le siège devant la ville (1527).

Alors dans l'âme de Cellini un génie nouveau s'éveille. L'ardeur qu'il mettait à réclamer son gain à Francesco Cabrera y Bobadilla, à ferrailler contre des soldats ivres, à châtier Pantasilea, sa fièvre d'agir, son humeur de bataille trouvent leur compte dans la misère des temps et dans la rudesse des circonstances. Elles deviennent une vertu

militaire, et le narrateur d'une vie romanesque se fait tout à coup historien. Ce n'est plus le lieu ni le temps des paresseux banquets en l'honneur d'un bel enfant déguisé, où, derrière les femmes, monte un espalier de jasmins en fleur. Avec Alexandro del Bene et Cecchino della Casa, Cellini se rend à l'escarmouche, bientôt bataille, et des plus rudes. Avant de se retirer, il braque une arquebuse sur un groupe confus et vise un personnage qui dominait les autres : le coup part et tue le connétable de Bourbon. Puis l'on court s'enfermer dans le château Saint-Ange, dernier refuge des papes. Jours terribles, où la faiblesse et l'impéritie de Clément VII soulèvent chez tous les défenseurs du fort un flot de haine passionnée, où, dans les casemates, court et se noue l'intrigue des cardinaux et des gens de guerre. Les comptes de la trésorerie pontificale, étudiés par Bertolotti, confirment la véracité de Cellini dans le récit qu'il a fait du siège : à cette exactitude d'historien et de témoin s'ajoute une vérité d'atmosphère qui ne pouvait être rendue que par un artiste. Au cours de ces heures arides et brûlantes, traversées par la brusque lueur des canonnades, Cellini — merveilleux pointeur d'artillerie — blesse le prince d'Orange qui visitait les tranchées. Ce rare et surprenant bombardier s'attire la haine des cardinaux (il a failli tuer l'un d'entre eux par la chute d'un gabion rempli de pierres) et l'affection de Clément VII, qui le charge de fondre les tiares et les bijoux de son trésor : ainsi disparaît, entre autres richesses, la tiare d'Eugène IV, ciselée par Ghiberti.



1. MÉDAILLE DE FRANÇOIS Ier ET REVERS.
2. MÉDAILLE DE BEMBO ET REVERS, ATTRIBUÉE A CELLINI.
3. MÉDAILLE DE BINDO ALTOVITI ET REVERS, ATTRIBUÉE A CELLINI.

Puis la paix se fait. Le château Saint-Ange capitule. A travers Rome dévastée où la flamme de l'incendie dévore encore les palais, le long des églises dépouillées de mille chefs-d'œuvre, — la croix d'or de Constantin, la rose de Martin V, la tiare de Nicolas V, la nef d'Eugène IV, — la petite troupe des défenseurs se retire. Les débris de l'armée du pape se concentrent à Pérouse, sous les ordres de Baglioni. Mais la bataille finie, l'ivresse n'est pas dissipée. Le parfum de la guerre a grisé l'aventureux. Il aime ce métier de soldat qui répond à tant d'appels de son instinct. Il est capitaine, il veut continuer à se battre.

IV

VOYAGE DE MANTOUE. — LES SCEAUX DE CARDINAUX. — LES MONNAIES ET LES MÉDAILLES FRAPPÉES. — LES PRISONS DE CELLINI.

Après le siège de Rome par Bourbon, Cellini entre dans une période nouvelle de son existence. Il n'est plus l'apprenti de fortune incertaine, de nom obscur, qui arrivait dans la ville des papes, chassé par l'exil. Les divers travaux qu'il a pu exécuter déjà, la part même qu'il a prise à la défense du château Saint-Ange, ses rapports étroits avec Clément VII, tout en lui attirant bien des haines, ont fait de lui un personnage. Nous le verrons désormais grandir de jour en jour. L'incertitude où nous étions sur ses ouvrages s'éclaircit.

A travers l'Italie ravagée par la peste et par la guerre,

il gagna Florence. Il s'apprêtait à lever sa compagnie, mais son père, qui avait déjà un fils sous les armes, le décida à reprendre son métier d'orfèvre. Pour rompre avec ses compagnons et pour fuir le fléau qui sévissait avec une rare violence, il se rendit à Mantoue, où Jules Romain, occupé par les Gongague à décorer le palais du T, vivait en prince. Il y séjourna quelques mois, revint à Florence, où les Huit s'étaient laissé fléchir; son père était mort, sa famille dispersée. Il se reprit à son art, loua une boutique, mais, quelque temps avant le siège de la ville, en pleine ardeur militaire, il fut rappelé à Rome par Clément VII (mai [?] 1529).

De cette époque et de son troisième séjour à Rome datent un certain nombre d'œuvres importantes où nous voyons l'artiste encore aux prises avec l'influence de Michel-Ange qui, avec plus ou moins d'autorité, s'exercera sur toute sa carrière. Le marquis Frédéric de Gonzague lui commanda un reliquaire pour une ampoule du Saint-Sang, apportée à Mantoue par Longin. Est-ce celui qui fut volé par les soldats autrichiens en 1848, et dont nous possédons un surmoulage en bronze et un dessin ancien? Quoi qu'il en soit, l'œuvre est d'un caractère secondaire et d'une formule courante. Beaucoup plus importants sont les sceaux qu'il grava pour plusieurs cardinaux. On sait que, dès son second séjour à Rome, il s'était appliqué à pénétrer les secrets de cet art, à la suite de Lautizio. Avec cet artiste et quelques-uns de ses prédécesseurs, la gravure sigillaire avait produit des chefs-d'œuvre. On connaît le sceau



SCEAU D'HIPPOLYTE D'ESTE, CARDINAL DE FERRARE. PAR CELLINI.
(Empreinte du Musée de Lyon.)

gravé en 1478 à Rome par quelque orfèvre florentin pour Thomas James, évêque de Saint-Pol de Léon. Dès le milieu du quattrocento, Silvestro d'Aquila, élève de Donatello, gravait à Florence (en 1439-1440) deux sceaux pour Engène IV. L'orfèvre pérugin se limita à cette partie de son art, dont il devint le maître incontesté. On lui attribue généralement le sceau du cardinal Julien de Médicis, le futur Clément VII, œuvre d'une couleur et d'une science de composition admirables. Celui du cardinal de Vich, — une *Adoration des Mages*, — est peut-être encore plus beau d'aisance et de mouvement. Nous possédons une épreuve en cire de celui qu'exécuta Cellini pour le cardinal Hercule de Gonzague, — l'*Assomption de la Vierge et les douze Apôtres.* Autant que l'influence de Lautizio, sensible dans la perfection et la délicatesse du modelé, on peut y lire celle de Michel-Ange, encore prédominante dans cette composition tourmentée, rayée de plis savants, dramatiques, un peu durs. Cellini avait gravé deux autres sceaux lors de son séjour à Mantoue, l'un pour le cardinal, l'autre pour le marquis. Ils sont perdus, mais nous savons que le manche de ce dernier représentait un Hercule d'or tenant sa massue. Dans tous les cas, je me refuse à voir une œuvre de Cellini dans le sceau du cardinal Cibo, que certains critiques ont voulu lui attribuer. Sans doute, quelques années auparavant, Cellini avait ciselé une grande aiguière d'argent pour le même personnage. Mais, il nous le dit lui-même, à cette époque il ne faisait que commencer à étudier la gravure sigillaire.

L'épreuve de bronze de la collection Piot révèle une composition singulièrement gauche, un modelé rond et lourd.

Plus tard, en 1539, Cellini grava le sceau du cardinal Hippolyte d'Este : c'est son chef-d'œuvre en ce genre. Rien de plus vivant et de plus élégant à la fois que ces deux compositions séparées par un motif d'architecture : *Saint Ambroise chassant les Ariens*, *La Prédication de saint Jean-Baptiste.* Le maître est en possession de tout son savoir et n'a rien perdu de la flamme de sa première jeunesse. Le mouvement du saint Jean est égal aux plus belles inspirations de la statuaire du quattrocento. Saint Ambroise à cheval, vêtu de son costume épiscopal et mitré, foule les hérétiques d'un élan superbe et brandit sa crosse avec une magnifique ardeur guerrière. La variété du groupe des auditeurs, dans la *Prédication*, l'harmonieux méandre de leurs attitudes et de leurs gestes donnent à cette œuvre un aspect de noblesse, de vérité, de passion que Cellini a rarement dépassé.

De retour à Florence, après le voyage de Mantoue, il avait exécuté deux médailles d'or ciselé, ou *enseignes*, que Michel-Ange admirait fort et qui représentaient, l'une *Hercule terrassant le lion de Némée*, l'autre *Atlas portant le monde.* Bartsch signale dans la collection du prince de Ligne un dessin à la plume du zodiaque que Cellini avait gravé sur la boule de cristal figurant le ciel et portée par Atlas (1). L'une et l'autre sont du même ordre que le bouton

(1) La monture d'un camée antique assez faible de la Bibliothèque nationale, dont le couronnement est formé d'une Renommée entre deux

de chape commandé par Clément VII à l'artiste, lorsqu'il reparut à Rome et à la cour pontificale (1).

Enchanté du travail de l'artiste, qu'il nomma l'un de ses massiers, en le dispensant des fonctions de sa charge, le pape lui commanda un grand calice d'or, soutenu par les trois vertus théologales et sur le pied duquel étaient représentés la Résurrection, la Nativité et le crucifiement de saint Pierre. Déjà il lui avait confié la gravure des coins de ses monnaies.

Les monnaies et les médailles frappées de Cellini, ainsi que celles de son compatriote Domenico di Polo, sont caractéristiques de la réaction qui se produit à cette époque contre l'école de Niccolo Fiorentino et les imitateurs de Pisanello. Comme dans les œuvres des Milanais, on y sent, avec l'influence de la gravure sigillaire, celle des

captifs enchaînés, traités en ronde bosse dans l'or émaillé, est exécutée par le procédé que décrit Cellini en parlant des médailles d'*Atlas* et d'*Hercule*. On peut rapprocher ce travail, ainsi que l'enseigne de Gabriel Cesarini, dont il est question plus haut, du beau camée de Chantilly, représentant *Le char d'Apollon*. « Sur un champ d'émail bleu très clair, dit M. Plon, de forme ronde et bordé de perles, est fixé un superbe groupe en ronde bosse, Apollon conduisant son quadrige au-dessus d'un nuage d'or émaillé d'un ton rougeâtre. L'Apollon et les quatre chevaux sont émaillés en blanc, mais l'or a été réservé pour la chevelure du dieu et pour la crinière des coursiers. Le char et les roues sont en émail bleu bordé d'or. » Le même auteur compare heureusement la tête de l'Apollon à celle du *Ganymède* restauré et à la *Léda* du musée de Vienne.

(1) Les lignes suivantes nous en donnent une idée : « Sur le diamant — une fort belle pierre que le pape tenait à voir figurer dans le joyau — était assis Dieu le Père, dans une attitude dégagée qui était admirablement en harmonie avec l'ensemble du morceau et ne nuisait en rien au diamant. Le diamant était soutenu par les bras de trois petits anges; j'avais modelé celui du milieu en ronde bosse et les deux autres en demi-relief. A l'entour d'autres enfants se jouent parmi d'autres pierreries. Dieu était couvert d'un manteau qui voltigeait et d'où sortaient quantité de petits anges et divers ornements d'un effet ravissant. »

pierres gravées et des médailles antiques, la séduction dangereuse d'une technique parfaite et capable d'un infini détail. Elles ne sont exemptes ni de sécheresse dans le modelé, ni de maniérisme dans la composition des revers. Toutefois la médaille de Clément VII (1534) est vivante et spirituelle. Les deux revers que Cellini grava pour elle, — *Moïse frappant le rocher* et *la Paix fermant le temple de Janus*, — sont conçus et exécutés comme par un *intarsiatore*. Le Moïse est un acteur d'opéra, mais quelques minuscules figures sont d'une élégante nervosité florentine. Les monnaies sont inégales. Le faire du doublon d'or à l'*Ecce Homo* est assurément lourd et pauvre. Un autre type porte les effigies des apôtres Pierre et Paul; au revers le pape et l'empereur soutenant la croix. Plus large peut-être et d'une composition plus simple, un carlino représente saint Pierre marchant sur les flots. De toutes les façons, ces médailles frappées et ces monnaies sont d'une inspiration et d'un art très différents des belles médailles fondues que modèlera plus tard Cellini.

Rien de plus étrange, de plus trouble, de plus agité que sa vie pendant toute cette période. Rien de plus significatif que ses rapports avec Clément VII. Bouderies, impatiences, fureurs, démêlés perpétuels avec des rivaux jaloux de son ascendant et de son génie, et qui le couvrent de calomnies atroces, finissent par lui faire enlever la charge de graveur des monnaies. Le ton de la *Vita* devient plus sombre et plus violent. Point d'amertume sur les lèvres ni dans le cœur de cet homme né pour être

heureux, habile à se défendre. Mais on sent qu'il lui faut toute sa force et toute sa confiance en lui pour résister à la sotte brutalité, à l'avarice du cardinal Salviati, aux emportements du pape, qui finit par se calmer, à la rage de ses ennemis, qui ne se tait pas. L'orfèvre Pompeo le dénonce faussement comme assassin de l'orfèvre Tobia : Cellini est contraint de s'enfuir à Naples, jusqu'au jour où Clément VII est détrompé.

Le pape meurt. Quelques jours après, Cellini rencontre Pompeo entouré de ses bravi. Insolences intolérables du calomniateur. « Précisément à l'instant où j'arrivais à l'encoignure de la Chiavica, Pompeo sortait de la boutique d'un apothicaire, ses bravi ouvraient leurs rangs et le recevaient au milieu d'eux. Je pris un petit poignard bien affilé et je saisis mon homme avec tant de vivacité et de présence d'esprit qu'aucun de ses acolytes ne put le secourir. Je le tirai à moi pour le frapper au visage, mais la frayeur lui fit détourner la tête, de sorte que je le piquai exactement au-dessous de l'oreille. Je ne donnai que deux coups seulement, car au second il tomba mort. Je n'avais jamais eu l'intention de le tuer ; mais, comme l'on dit, on ne mesure pas les coups... » Grâce à l'intervention du cardinal Hippolyte de Médicis et du cardinal Cornaro, Cellini put obtenir un sauf-conduit. Alexandre Farnèse, devenu pape sous le nom de Paul III, lui accorda une grâce définitive à l'occasion de la fête de Notre-Dame d'août ; il fut remis, comme tous ceux qui bénéficiaient d'une semblable faveur, à l'illustre corporation des

bouchers, dont l'artiste dut suivre la procession, humilié.

La corniche du palais de Michel-Ange, les fresques de Daniel de Volterre et des deux Zuccheri, les enluminures de Giulio Clovio, les cristaux de roche gravés par Giovanni de Castelbolognese (1) et par Valerio Belli, le savoir érudit et les recherches de Fulvio Orsini illustraient le nom du cardinal Alexandre avant son élévation au pontificat. Peut-être plus encore que sous les règnes précédents, les arts mineurs se virent favorisés par le nouveau pape. Des vitraux de Pastorino de Sienne aux belles horloges de Cherubino, toutes les sortes de techniques et tous les techniciens, — médailleurs comme Alessandro Cesati et Bonzagna de Parme, orfèvres comme Silvestro et Pagolo Galeotto, ce dernier élève de Cellini, émailleurs, fondeurs, sculpteurs en bois, — éprouvèrent la générosité de Paul III. Son bâtard Pier Luigi, duc de Castro, puis de Plaisance, commanda un casque de parade à Leone Leoni, un des préférés des munificences princières à cette époque, un frère de Benvenuto Cellini par la verve et par la fécondité du talent, par la violence et l'âpreté du caractère : on trouve son nom mêlé aux fastes des cours italiennes et européennes, au souvenir de Fernand d'Avalos, vice-roi de Naples, de

(1) Giovanni Bernardi grava, d'après les dessins de Perino del Vaga et d'autres maîtres, les cristaux de roche de la fameuse cassette Farnèse, conservée au museo Borbonico, à Naples. La cassette elle-même, surmontée d'une statuette d'un beau mouvement et d'un grand caractère qui rappelle l'inspiration du *Persée*, est certainement de l'école de Cellini, probablement de son compagnon Manno avec qui, pendant quatre mois, il travailla l'orfèvrerie à Pise, au temps du siège de Florence. Cf. sur cet artiste la *Vita*, éd. Bacci, p. 168, note ; Rusconi et Valeri, p. 213.



Cliché Alinari.

DESSIN D'UNE SALIÈRE ATTRIBUÉE A CELLINI.
(Florence, Musée des Offices.)

Ferrante de Gonzague, duc de Guastalla, de Charles-Quint et de Philippe II.

Cependant si Paul III confie de nouveau à Cellini l'office de graveur de la monnaie par l'entremise de ser Latino Giovenale, qui deviendra bientôt l'un de ses ennemis les plus acharnés, il semble bien que le bâtard, tout en recevant l'artiste d'une manière fort gracieuse, ait donné l'ordre de l'arrêter ou de l'assassiner. Une meute d'ennemis, acharnée à exploiter la rancune, la cupidité, la cruauté des Farnèse, harcelait Cellini, dont la hauteur et l'indépendance leur fournissaient le prétexte d'innombrables calomnies. Pour une nature comme la sienne, Rome devient un milieu étouffant. Le gai compagnonnage d'autrefois a fait place à des coteries perfides. Les dénonciations sourdes, les propos qui tuent circulent autour du trône pontifical. Il faut fuir. C'est époque des voyages précipités, des tentatives inquiètes pour trouver hors de Rome un prince ami des arts et libéral qui veuille le prendre sous sa protection, — départ pour Florence, voyage à Venise en compagnie du Tribolo, un déçu sans énergie que Cellini épouvante, retour à Rome, où une fièvre traversée de visions le met si bas qu'on le croit perdu et que Benedetto Varchi compose un sonnet sur sa mort. Rétabli, il regagne Florence, où il exécute les coins des monnaies et la médaille du duc Alexandre, pour laquelle cet insensé et mélancolique philosophe de Lorenzino lui promet un revers tel qu'on n'en a jamais vu, — le masque et le poignard de l'assassinat du duc. Mais Cellini se heurte encore à des calomnies, à l'hostilité

des républicains, aux railleries d'un Soderini, niais pompeux qui se refuse à comprendre l'indépendance de l'artiste à l'égard des partis. Il faut revenir à Rome, exécuter pour Paul III, qui veut l'offrir à Charles-Quint, la reliure orfévrée d'un missel de la Vierge. La rage des ennemis, des calomniateurs et des sycophantes redouble. L'orfèvre, encouragé par le cardinal de Ferrare, se rend en France, mais tombe malade à Lyon, prend en dégoût la France et la cour et revient sans avoir rien fait. A Rome l'attend la prison, peut-être la mort (1538-1539).

C'est dans les très belles pages qu'il a consacrées à sa captivité au château Saint-Ange et dans la prison de Tordinona qu'apparaît le mieux à mon sens la valeur humaine de Cellini. Il faut le voir aux prises avec l'épreuve la plus cruelle pour une nature ardente et agissante comme la sienne, avec la cautèle des juges inquisiteurs, avec la folie de son geôlier. Il faut connaître ses ruses héroïques, son audace, son extraordinaire courage lorsqu'il s'évade, glisse, tombe et se casse une jambe, lorsqu'il se traîne jusqu'à la maison du cardinal Cornaro qui le fait panser, pour le livrer peu de jours après au Farnèse, en échange d'un évêché conféré par le pape à l'un de ses gentishommes. La haine de Paul III et de son bâtard ne désarme pas. Les réclamations de l'ambassadeur français Jean de Montluc, qui demande la liberté de Cellini au nom de François Ier, l'indignation de Rome entière ne font que rendre la captivité plus étroite. Sans doute, en vérifiant les comptes de la trésorerie, les juges ont trouvé l'artiste innocent du

vol dont on l'accuse, mais on a peur de le voir, une fois libre, porter à l'étranger des divulgations scandaleuses sur la cour pontificale. On songe à se débarrasser de lui rapidement et secrètement. La mort par le fer ou par le poison le guette. Dans son cachot éblouissant de visions, le prisonnier ne songe plus qu'à Dieu. Enfin Hippolyte d'Este, dont le zèle pour Cellini ne s'est pas un instant lassé, surprend un éclair d'indulgence chez Paul III et sait en profiter. Cellini est sauvé. Chaud d'agonie, brisé de corps, non d'esprit, il se remet à sa besogne. Il fuit la Rome des Farnèse qui lui fut si dure. Une fois de plus il court les routes de l'Italie. La vie et l'art le sollicitent de tous côtés. Il exécute le sceau du cardinal de Ferrare, son libérateur, le modèle de son buste, peut-être aussi sa médaille. En septembre 1540, il part pour le rejoindre en France.

V

SÉJOUR EN FRANCE. — LA NYMPHE DE FONTAINEBLEAU. LA SALIÈRE D'OR.

Les artistes florentins furent de grands voyageurs. Ils ne se sont pas seulement répandus à travers l'Italie ; ils ont franchi les monts, installé des colonies très vivantes dans toutes les contrées de l'Europe, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, et jusqu'à Cracovie. En France, les noms de David Ghirlandajo, de Niccolo Sforzore, de Dominique de Cortone, des Juste, de Léonard de Vinci,

d'Andrea del Sarto, des maîtres de l'école de Fontainebleau sont intimement associés à l'histoire de notre art. L'éclat de la cour de François I[er], la magnificence du prince, sa libéralité, le prestige qui s'attachait au souvenir de Vinci dont il avait accueilli la vieillesse, expliquent le voyage de Cellini et toutes les espérances qu'il portait en lui.

On attribue en général une importance considérable à ce second séjour de l'artiste en France, — le premier n'étant qu'un bref épisode, écourté par des déceptions. Il est certain que pour la première fois Cellini, âgé de quarante ans, en possession de tous ses dons, se trouve dans des circonstances pleinement favorables à ses goûts; surtout il est indépendant à l'égard de son passé et de son métier : il n'est plus astreint à la besogne de l'orfèvre, à des commandes. Il peut réaliser en toute liberté le rêve qu'il caresse depuis de longues années, révéler ses aptitudes et son talent de statuaire. Par ses études, par ses dessins, souvent même par ses esquisses d'orfèvrerie, il s'y est préparé de longue date. Jusqu'à présent, il n'a fait qu'ébaucher des bustes. Il va pouvoir exécuter des statues.

Sur ce point on lui fut sévère. On a formulé des critiques de pur principe que l'on n'adresse pas à l'activité de beaucoup d'orfèvres statuaires de la même époque, sans parler des hommes du quattrocento. On cherche dans les groupes que nous avons encore de lui les artifices et les procédés d'une technique plus étroite, comme l'on remarque, — à plus juste titre, — dans ses pièces d'orfèvrerie des qualités, ou plutôt des ambitions de sculpteur. Il sera plus équitable

de prendre son séjour en France, non comme une période de résultats, mais comme une période d'essais. Fontainebleau lui fut en quelque sorte un loisir, ou plutôt une école où il se forma. C'est sur son *Persée*, sur son buste de Cosme, qu'il faut juger définitivement Cellini statuaire, c'est-à-dire sur des œuvres qui datent de son retour à Florence. J'ajouterai que si l'on fait rentrer la *Nymphe de Fontainebleau* dans une série d'efforts, si on ne l'isole pas, elle devient beaucoup plus intéressante et plus instructive.

Cellini fut charmé par la bonne grâce et par la majesté de François Ier, et, d'autre part, cet exceptionnel dilettante, ce curieux de toute beauté, de toute élégance et de toute rareté humaines fut séduit, intéressé, amusé parfois, par la nature de l'artiste. L'amateur de caractères se donnait le plaisir de lancer Cellini sur un prévôt formaliste et l'autorisait à être pleinement lui-même. Il n'y manquait point. La quarantaine ne l'a pas apaisé. Le récit qu'il nous fait de son séjour en France est le conte d'un voyageur qui a traversé une forêt peu sûre. On y sent passer le vent des grands chemins, la poésie de l'embuscade et des duels. C'est que Cellini déplace avec lui son atmosphère. Il est beau de voir cet être spontané qu'anime toute l'énergie de l'instinct aux prises avec les juges français, dont les conteurs du temps nous ont dit les malices sournoises et les arguties.

Au surplus il ne cesse de vanter la libéralité, l'esprit et la riante humeur de François Ier. Il l'appelle son grand roi, et c'est un air de grandeur spirituelle qui se dégage de la belle médaille de ce prince par Cellini. D'une facture très

large et très simple, évidemment inspirée de l'antique romain, elle est d'un style plus accentué que l'effigie de Bembo. Cette dernière est — selon toute vraisemblance — celle dont il modela l'esquisse pendant son passage à Padoue, qu'il aurait retouchée et terminée après l'élévation de Bembo au cardinalat. L'une et l'autre rappellent la grande manière de Caradosso par la franchise des plans et l'art très sûr avec lequel est dégagé le caractère du modèle.

Les bontés du roi faisaient oublier à Cellini les tracasseries dont il était, ou dont il se croyait l'objet. D'après lui, ses compatriotes établis en France auraient vu avec chagrin tant de faveurs. La duchesse d'Étampes, protectrice du Primatice et jalouse de l'ascendant pris par le nouveau venu, n'évitait pas les occasions de lui être désagréable. Néanmoins la fortune de Cellini est rapide : en juillet 1542 il reçoit des lettres de naturalisation. Il devient définitivement seigneur du Petit-Nesle par une donation en due forme du 15 juillet 1544.

Là il exécute de nombreux travaux. Il avait groupé des artisans italiens, francais, allemands, — on sait que les orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg étaient des maîtres, — sous la direction de ses deux élèves, Pagolo et le capricieux Ascanio, dont la rare beauté servait toujours d'excuse aux pires folies. Il est probable qu'il leur confia une part très importante de collaboration pour tous les ouvrages d'orfèvrerie proprement dite auxquels il fait allusion dans cette partie des *Mémoires*, commandés soit par des amateurs français, soit par des Italiens, — le cardinal de Ferrare, Piero



Cliché Alinari.

LA NYMPHE DE FONTAINEBLEAU, BAS-RELIEF EN BRONZE PAR CELLINI.
(Musée du Louvre.)

Strozzi, les comtes dell'Anguillara, de Pitigliano et della Mirandola, — joyaux ou travaux de grosserie d'or et d'argent. Il est tout entier aux œuvres qu'il a entreprises pour François Ier, aux projets dont sa tête est remplie, à la salière d'or, à la *Nymphe*.

La salière d'or a d'autant plus d'intérêt pour nous qu'elle est la seule que nous connaisions des pièces de ce genre dans l'œuvre de Cellini. Elle fit d'abord partie du trésor royal de France, puis fut offerte à l'archiduc Ferdinand d'Autriche, à l'époque du mariage de Charles IX avec la princesse Élisabeth, fille de l'empereur Maximilien II. Des collections du château d'Ambras, elle passa au trésor impérial, puis au musée de Vienne. Cellini avait commencé une maquette en cire de cet ouvrage à Rome, et il la destinait au cardinal, son protecteur : du moins ce dernier était fondé à le croire, et il se montra blessé quand Cellini changea d'idée et la termina pour François Ier (1).

(1) « Elle était de forme ovale, toute en or ciselé, et avait environ deux tiers de brasse de dimension. En parlant du modèle j'ai déjà dit que j'avais représenté l'Océan et la Terre, assis tous deux, les jambes entrelacées, par allusion aux golfes qui pénètrent dans la terre et aux caps qui s'avancent dans la mer. J'avais placé un trident dans la main droite de l'Océan, et dans la gauche une barque d'un travail exquis, destinée à recevoir le sel. Au-dessous du dieu étaient quatre chevaux marins, qui n'avaient du cheval que la tête, le poitrail et les jambes de devant. Les queues de poisson qui terminaient leurs corps s'entremêlaient gracieusement. L'Océan était assis sur ce groupe dans une attitude remplie de fierté. Une foule de poissons et autres animaux marins nageaient autour de lui et fendaient des vagues recouvertes d'émail exactement de la couleur de l'eau. La Terre, sous les traits d'une belle femme nue, tenait de la main droite une corne d'abondance et de la gauche un petit temple d'ordre ionique, délicatement ciselé, propre à renfermer le poivre. Au-dessous de cette figure étaient rassemblés les plus beaux animaux que produise la terre. Une partie des rochers qui se trouvaient près d'elle étaient émaillés ; j'avais laissé l'autre en or.

Au moment où le cardinal de Ferrare avait demandé cette salière à Cellini, Luigi Alamanni et Gabriello Cesano avaient été appelés à fournir le sujet. Ils débitèrent beaucoup de belles choses : Alamanni avait proposé de faire Vénus et Cupidon avec une foule de galanteries appropriées au sujet ; Cesano, Amphitrite entourée de tritons et de quantité de choses magnifiques à décrire, non à exécuter. Quelle qu'ait été l'ingéniosité de ces deux doctes, Cellini la dépassa. L'invention des caps et des golfes fait sourire. Il en est de même pour les rochers non émaillés, allusion aux richesses de la terre. Chaque détail est un jeu d'esprit. Constatons néanmoins que beaucoup d'entre eux ont disparu au moment de l'exécution et que l'artiste a calmé singulièrement la ligne générale de l'ensemble : c'est là une observation sur laquelle, je crois, personne n'a insisté. Le temple ionique tenu par la Terre a fait place à un arc de triomphe qui se dresse à côté d'elle. Neptune n'a plus en main une barque, mais des plantes marines. L'œuvre y gagne en simplicité et en équilibre. Sans doute les figures du piédestal, la nymphe étendue sur la plate-forme de l'arc de triomphe évoquent le mouvement et le sentiment de telle œuvre de Michel-Ange, en particulier les statues de la chapelle des Médicis. Mais les deux statuettes principales ont une allure personnelle : le style allongé de

Ce groupe était encastré dans une base d'ébène, dans l'épaisseur de laquelle j'avais ménagé une doucine ornée de quatre figurines d'or en demi-relief. Elles représentaient la Nuit, le Jour, le Crépuscule et l'Aurore, et étaient séparées l'une de l'autre, par les quatre vents principaux, ciselés et émaillés avec tout le soin et le fini imaginables... »



SALIÈRE D'OR DE FRANÇOIS Ier, PAR CELLINI,
(Musée de Vienne.)

la Terre, le col mince, les bras robustes sont nettement d'un type que l'on peut appeler cellinien. Quant à l'Océan, s'il fallait le comparer à une œuvre antérieure, ce serait aux belles figures de fleuves de l'antiquité. Le défaut essentiel, c'est que ce groupe ne semble pas approprié à son objet. Agrandi, il aurait un caractère largement décoratif. Il fait penser aux fontaines du Bernin. L'exécution est généreuse et colorée. Loin de paraître inférieure aux œuvres des maîtres allemands de la même époque, que l'on a souvent dépossédés au profit de Cellini, elle est infiniment plus franche, elle n'est ni anguleuse ni boursouflée, comme il arrive chez les orfèvres de Munich ou d'Augsbourg (1).

Des importants travaux de sculpture entrepris par Cellini pendant son séjour en France, nous ne possédons plus que le bas-relief de la *Nymphe*. Nous sommes réduits aux conjectures sur le buste de Jules César imité de l'antique, sur le buste de femme appelé *Fontainebleau*, sur la statue d'argent de Jupiter, sur le colosse de Mars. L'artiste nous donne des détails nombreux sur ces deux dernières œuvres qui l'occupèrent longtemps et qui étaient d'une importance considérable. Le Jupiter était à peu près semblable à la figurine dont Cellini décora la base du *Persée*. Le colosse

(1) Eugène Plon relève cinq salières dans l'œuvre de B. C., dont trois douteuses. Nous avons quelques détails sur celle qu'il exécuta pour le cardinal Salviati, grâce à une lettre adressée par lui à Bernardo Salviati, évêque de Saint-Papoul, et publiée pour la première fois par M. Claude Cochin, dans les *Mélanges* de l'École française de Rome, fasc. I-IV, janv.-juillet 1909. D'après la description qu'en donne B. C. lui-même dans cette lettre, la salière de Salviati réalise le projet proposé par Alamanni : Vénus et Cupidon. Elle fut terminée en 1553 pour le cardinal de Ravenne.

de Mars faisait partie d'un ensemble décoratif auquel on peut rattacher la *Nymphe*.

Le roi voulait élever une fontaine monumentale dans les jardins de Fontainebleau. Cellini imagina de la couronner, selon le goût italien du temps, par une statue de Mars haute de cinquante-quatre pieds, accompagnée de quatre autres figures, les Lettres, le Dessin, la Musique, la Libéralité. Madame d'Étampes fit donner la commande au Primatice. De son projet de transformation de Fontainebleau, Cellini n'exécuta que le bas-relief de la *Nymphe*. Henri II en fit présent à Diane de Poitiers, qui en décora la porte d'entrée d'Anet. La Révolution l'en ramena pour le placer dans la salle des Cariatides, au-dessus de la Tribune de Jean Gonjon au Louvre. Aujourd'hui, il se trouve dans une des salles de la Renaissance. Jamais ce bas-relief n'a été en place. Il ne faut pas oublier qu'il est un détail d'un ensemble. La *Nymphe* est une figure décorative : comme telle, elle ne manque ni de force ni de poésie.

Dans un tympan que dépasse la haute ramure d'un cerf, une femme est couchée, le bras droit posé sur le cou de l'animal. Elle a les membres allongés et le type de la *Terre* dans la salière de Vienne. Autour d'elle des sangliers, des chiens braques et des lévriers, d'une exécution très large et très ample, font allusion aux bêtes de la forêt et aux chasses royales. Certes elle manque de grâce féminine ; c'est un bel animal au repos, robuste, agile et souple, mais sans charme. La poésie de la femme, si bien sentie, si heureusement exprimée par les sculpteurs français de la



Cliché Alinari.

LE GRAND-DUC COSME DE MÉDICIS, BUSTE EN BRONZE PAR CELLINI.
(Florence, Musée du Bargello.)

même époque, échappe au maître florentin. Sa *Nymphe* résume les rudesses de la forêt plutôt que ses émotions mystérieuses. Le dessin de certains morceaux est arbitraire, mais la ligne de l'ensemble n'est pas sans grandeur.

Malgré tous ces efforts, l'hostilité de la duchesse d'Étampes finit sans doute par user le crédit de Cellini, car en 1545 l'artiste fut assez mal accueilli par le roi à propos d'une demande de congé (1). Le cardinal de Ferrare l'exhorta à partir sans plus attendre, lui promettant de le faire revenir bientôt. Peut-être Cellini espérait-il être retenu. Il laissait à Paris ses deux élèves, Pagolo et Ascanio. On peut se demander si, à la suite de leur maître, ils ont exercé quelque influence sur le développement des arts décoratifs en France. Cellini a-t-il laissé dans notre pays les traces d'un enseignement quelconque ? — On s'est posé la question à propos des faïences dites de Henri II, d'Oiron ou de Saint-Porchaire. Il est certain qu'elles présentent de nombreuses analogies avec le type de l'aiguière italienne au col effilé, à l'anse faite d'une torsade de serpents ou d'un entrelacement de chimères. Mais beaucoup d'artistes italiens étaient déjà venus à la cour des rois de France et, malgré les prohibitions dont les lois somptuaires, au cours du seizième siècle, frappèrent les arts décoratifs, l'orfèvrerie française avait pu connaître et appliquer, non seulement les procédés techniques des maîtres italiens, — Cellini loue l'habileté

(1) Les lenteurs de Cellini hâtèrent sa disgrâce. Cf. sur son séjour en France et sur les raisons de son départ L. Dimier, *Revue Archéologique*, 1898 et 1902.

de nos fondeurs, — mais encore avoir quelques connaissances des grotesques. Toujours est-il que la publication des recueils d'ornement, qui plus tard, devinrent d'usage courant, est postérieure au séjour de l'artiste. Ce sont peut-être les œuvres de Cellini qui ont inspiré à Woëriot les cahiers publiés à Lyon en 1554, à Du Cerceau sa curiosité de l'Italie, ces albums où l'étude directe de l'antique et de Jean d'Udine se mêle à de capricieuses fantaisies naturalistes, ces *Arabesques* dont ne cesseront pas de s'inspirer les maîtres postérieurs, — processions, bacchanales, tritons, trophées, entrelacs ; à l'orfèvre-graveur Étienne de Laulne ses belles planches d'une harmonie si pure et si française, mais dont tous les éléments sont italiens.

VI

FLORENCE SOUS COSME DE MÉDICIS. — LA VIEILLESSE DE CELLINI.

L'âge mur de Cellini, sa vieillesse rayonnante s'écoulent à Florence. Il est revenu au berceau de sa jeunesse (août 1545) pour y terminer ses jours. Florence, qui a vu les débuts de l'apprenti orfèvre, voit la gloire du statuaire. Il ne reviendra plus en France, ni à Rome d'où l'éloignent les souvenirs d'un passé tragique, encore récent. Alexandre de Médicis mort sous le poignard de Lorenzino, c'est à Cosme, son successeur, qu'il demande encouragement et protection.

Étrange existence, plus rude qu'on ne pense, que celle de ces artistes du seizième siècle, pour qui l'exécution



Cliché Alinari.

LÉVRIER, BAS-RELIEF EN BRONZE ATTRIBUÉ A CELLINI.
(Florence, Musée du Bargello.)

d'un vaste projet, d'un rêve large, dépend de la magnificence d'un mécène ! Après avoir éprouvé les bontés de François Ier, n'est-ce pas pour Cellini une espèce de déchéance que de solliciter les bienfaits de Cosme de Médicis ? — Ils sont rares, mesurés, avares. Les banquiers de génie qui ont bâti la gloire de la famille ont laissé à leur descendant une dure prudence de marchand. Grand prince, habile ménager d'alliances et de traités, Cosme inspire à l'Europe et à l'histoire le respect de son nom par les infinies ressources de sa diplomatie. Sous les apparences d'un fort bon homme ami des joies domestiques, il cache le ressort et l'astuce d'un maître en intrigues, digne du premier plan de la scène historique. Il sait d'ailleurs ce qu'il doit au souvenir de ses ancêtres et à la gloire des Médicis. Il est grand bâtisseur. Il attire autour de lui les peintres et les statuaires, mais ses goûts d'amateur sont bien étranges : c'est Bandinelli qu'il choisit pour son surintendant. A Florence, tout doit plier devant le médiocre statuaire, si douteux de caractère, si pauvre d'inspiration personnelle. Capable de surprenantes prodigalités pour enrichir d'une pièce rare son cabinet de joyaux et de gemmes, Cosme lésine avec les artistes, il paie le *Persée* par pénibles acomptes. Avec cela, merveilleux administrateur du nom des Médicis, il sut — sans se ruiner — faire étinceler autour de son règne de durables chefs-d'œuvre. Même prudente sagesse chez son fils François, grand-duc de Toscane, et, de plus, une curiosité maladive du rare et de l'étrange, plus que du beau, une

fureur de distillations secrètes, de parfums et de poisons, de toutes sortes d'ouvrages minuscules pour lesquels il s'enferme durant des jours dans un laboratoire solitaire. Ainsi dégénère peu à peu la vaste curiosité des Médicis, en même temps que l'art italien pour lequel elle s'était naguère prodiguée.

Pendant la dernière période de sa vie, Cellini est presque exclusivement un statuaire. Après les recherches hésitantes et les résultats contestables de Fontainebleau, il est maître de son art, il témoigne des qualités les plus originales et les plus hautes. L'inventaire de son atelier nous révèle le nombre et l'importance des projets qu'il méditait de réaliser jusqu'à une vieillesse avancée. Sans doute l'illustre orfèvre ne pouvait pas abandonner complètement l'art de sa jeunesse : il cisela un calice d'or que Cosme destinait au pape, une bague pour la duchesse Éléonore. Pour des travaux de moindre importance, il se contente de fournir les dessins. C'est ainsi que les frères Domenico et Giovanpagolo Poggini exécutent d'après ses modèles de petits vases d'or enrichis de figurines en bas-relief et d'ornements. De même Piero di Martino commença sous sa direction un vase d'argent. Dans ses dernières années, il travaillait à des œuvres d'un caractère décoratif, — tour de chœur, modèles de chaires pour Santa Maria del Fiore et Santa Reparata, dont nous trouvons des maquettes en carton mentionnées dans l'inventaire de son atelier.

Mais, dans la petite maison de la via del Rosaio, à l'ombre de Santa Croce, plus encore qu'au Petit-Nesle, il songe à



Cliché Alinari.

PERSÉE, MAQUETTE EN CIRE PAR CELLINI.
(Florence, Musée du Bargello.)

mettre à profit les longues études de sa jeunesse, cet apprentissage multiple au cours duquel sa besogne d'orfèvre fut interprétée souvent par lui comme une préparation à de plus hauts destins. Nous ne possédons pas toutes les statues ni, à plus forte raison, toutes les esquisses qui datent de cette période. On ne sait ce qu'est devenu le marbre de la *Léda*, avec ses quatre enfants. Il en est de même pour le groupe d'*Apollon et Hyacinthe*, taillé dans un bloc fourni par Bandinelli et qui se trouva traversé de tant de fêlures que Cellini, maudissant la perfidie de son ennemi, regretta plus d'une fois d'avoir entrepris ce travail. Nous ignorons également le buste ou la statue de la duchesse Éléonore, l'ébauche en marbre de celui de Cosme, le *Narcisse* tiré d'un beau marbre grec, destiné d'abord à la réparation du *Ganymède*. On s'explique plus facilement la disparition de ses modèles en cire, — celui que prépara l'artiste à l'occasion du concours de *Neptune*, où l'Ammanati remporta le prix, les ébauches d'une *Vierge*, d'un *Hercule étouffant Antée*, d'une *Charité*. C'est sur les bustes en bronze de Cosme et de Bindo Altoviti, sur le *Persée*, sur le grand crucifix de l'Escurial qu'il nous faut étudier Cellini statuaire.

Tourmentées, violentes, confuses, ou bien alanguies, d'une grâce bâtarde et trop riche d'intentions, parfois non sans une certaine beauté de théâtre, les œuvres de ses contemporains n'évitent la sécheresse et la pauvreté que par l'emphase et la surcharge. Admirons chez l'orfèvre devenu statuaire, chez l'homme qui naguère entassait

tant de formes vivantes dans l'espace le plus restreint, combinait l'architecture de ses joyaux et de ses vases comme celle d'un palais peuplé de statues, le don magnifique et surprenant de l'ampleur. On dirait que, dans ce champ agrandi, sa vision devient plus calme. Naguère encore, il sacrifiait au goût du temps et l'excès de sa nature le conduisait du premier coup à la tentative singulière de Fontainebleau, à son projet de porte encombrée de figures et d'attributs, au colosse de Mars. Le buste de Cosme n'appartient plus à cette série de recherches alexandrines. Il est grand, moins par l'ampleur voulue de ses proportions que par la manière dont il fut conçu et exécuté.

Il a été entrepris en 1546, au retour d'un voyage à Venise. C'est une étude, reprise plus tard. « Le premier morceau que je jetai en bronze fut le buste colossal de Son Excellence, que j'avais modelé en terre dans l'atelier d'orfèvrerie, pendant que j'avais mal aux reins. Ce buste obtint beaucoup de succès. Je ne l'avais cependant entrepris que dans le but d'essayer les terres pour fondre en bronze. » Durant trois années, Cellini le reprit, le cisela, l'enrichit avec le soin passionné qu'il mettait à ces sortes d'ouvrages. La polychromie des rehauts fait disparaître la rudesse de la matière : elle se sent encore de la main de l'orfèvre, qui a serré le modelé avec une sécheresse énergique et colorée. On peut présumer que le bronze sortant de la fournaise devait avoir un aspect plus franc et plus savoureux. Mais la grande ligne du modèle demeure intacte. Elle fait penser aux plus beaux bustes d'empereurs

de la série romaine. Sans doute, le buste de Bandinelli est d'un style plus calme et plus grave. Mais Cellini a fait un portrait héroïque, interprété pour l'illustration d'une page d'histoire éloquente, où passent les périodes des discours d'apparat et la rumeur des triomphes. Telle quelle, avec son caractère de joyau colossal, c'est une effigie magnifiquement décorative, à laquelle manque le cadre architectural où elle était naguère placée, quand elle ornait la porte de la citadelle de Porto-Ferrajo, dans l'île d'Elbe (1557).

Plus calme, moins solennelle, d'une simplicité qui surprend après ce beau faste oratoire, l'image du banquier Bindo Altoviti, au sujet de laquelle l'artiste entreprit un désastreux voyage à Rome (1551), excitait l'admiration de Michel-Ange qui reprochait à son possesseur de la laisser dans l'éclairage défectueux d'un cabinet où elle se trouvait sacrifiée. Œuvre humaine, œuvre modérée, si l'on peut dire, où l'excès d'intentions ne vient pas disperser le style, morceler la ligne. Sévère sans être tendu, sobre sans sécheresse, le modelé n'y dérobe pas sous un luxe de virtuosités la largeur et la simplicité de la construction. Le buste de Cosme n'est pas absolument exempt de ces beaux excès qui confinent à l'adresse, au précieux, au littéraire. Le buste de Bindo Altoviti pourrait passer pour une œuvre de la fin du quattrocento vénitien ou florentin.

Des longues études auxquelles la technique du *Persée* contraignit Cellini comme fondeur, il nous reste — outre le buste de Cosme — une plaquette représentant un lévrier

qu'un document autographe de la bibliothèque Riccardiana nous permet de considérer comme authentique et que l'on date de cette période de recherches. Par le bas-relief de la *Nymphe*, par les chevreuils, les sangliers et les chiens qui accompagnent la figure centrale, nous connaissions déjà l'art avec lequel Cellini a traité les animaux. L'imaginatif audacieux, créateur de chimères, de guivres et de monstres de toutes sortes, est ici l'observateur le plus sincère et l'exécutant le plus expressif. Ce qui séduit l'artiste dans l'étude de l'animal, la nervosité particulière de la ligne et du modelé, la force et la souplesse d'une musculature énergique, nettement indiquées sous la finesse des tissus de la chair et sous les pelages, il l'a rendu avec une espèce de grâce altière, avec une beauté de dessin auxquelles se prêtait singulièrement le caractère du modèle choisi. La tête fine et soyeuse du lévrier, le corps allongé, prêt pour l'élégance rapide de la course et pour la détente du bond, les merveilleuses pattes où le réseau des nerfs et des veines accentue la délicatesse de l'épiderme, la courbe élastique du corps atteignent dans ce bas-relief à une rare poésie de vérité.

L'œuvre centrale pour laquelle Cellini a entrepris tant de recherches, pour laquelle il a consenti tant de lourds sacrifices en s'imposant de rester à Florence, en luttant presque chaque jour contre les commandes et les besognes de toutes sortes, la statue, ou plutôt le groupe de *Persée* domine et résume tout son effort de statuaire. Dès son retour à Florence, il a proposé au duc d'exécuter pour sa belle place une grande statue en marbre ou en bronze.

« Il me dit qu'il voulait que mon premier ouvrage fût un Persée, qu'il désirait depuis longtemps, et il me pria de lui en faire un petit modèle. Je le commençai aussitôt, et au bout de quelques semaines il se trouva terminé. Il avait environ une brasse de hauteur, il était en cire jaune, très convenablement fini et très étudié. » Les *Métamorphoses* d'Ovide n'avaient cessé d'inspirer les maîtres de la Renaissance. Depuis les plaquettes jusqu'aux cartons de tapisseries, le poème latin offrit aux artistes de tout ordre des thèmes et des motifs d'une inépuisable variété. Déjà Piero di Cosimo, dans un tableau conservé aux Offices, avait montré Persée délivrant Andromède. Peruzzi, dans ses peintures de la loggia de la Farnésine, l'avait représenté coupant la tête de Méduse. Parmi les maîtres de l'époque suivante, on sait que le héros a inspiré Titien et Véronèse (musée de Rennes). Grâce au récit héroïque que Cellini nous a laissé de ses efforts, grâce à l'importance des résultats, le groupe de la loggia dei Lanzi laisse dans l'ombre les autres œuvres nées de la même légende.

L'exécution dura de longues années, puisque le groupe ne fut exposé publiquement qu'en 1554. La maquette primitive, sans doute celle que Cellini soumit d'abord à l'appréciation de Cosme, est conservée au musée national de Florence : on doit convenir qu'elle est plus calme, d'une ligne plus élégante que le groupe définitif. La simplicité de l'attitude et du modelé, l'unité de l'ensemble font penser au style de Jean de Bologne. La jambe gauche légèrement fléchie, la tête très inclinée en avant mettent

en relief l'aplomb un peu rigide du torse. Les proportions sont hautes et élancées. C'est là une de ces très heureuses ébauches d'atelier dont le charme se perd à l'exécution, mais qui sentent encore l'étude. Il paraît difficile d'assigner une date précise à un petit bronze conservé, lui aussi, au Bargello et qui se rapproche davantage du groupe de la loggia. La finesse nerveuse avec laquelle sont traitées certaines parties rappelle la maquette en cire, mais le mouvement est déjà tout différent. Il est possible que ce soit là une étude intermédiaire, jetée en bronze par l'artiste, — dans tous les cas à une époque très voisine de l'exécution en cire du *Persée*, dont elle est infiniment proche.

Le souvenir des difficultés que présentait la fonte d'un groupe aussi considérable en deux parties seulement a été immortalisé par le maître dans des pages souvent invoquées par les poètes et par les critiques. L'énergie avec laquelle Cellini, toute sa vie, résista aux hommes et aux circonstances anime ce drame de la force créatrice aux prises avec l'inertie de la matière et le rend vénérable. Ici, toute emphase disparaît. Il semble qu'à la suite du statuaire nous pénétrions dans un mystérieux atelier où bataille la résistance irritée des génies du feu, où s'élabore, non quelque œuvre d'art, belle, mais inerte, prisonnière de la pesanteur, — mais une forme nouvelle et surprenante de la vie. Le feu prend à la demeure. Une pluie furieuse refroidit la fournaise. Au moment décisif, la fièvre jette Cellini à terre et le dompte un instant. Il est en butte à la pitié publique. Un homme « tordu comme un S majus-



Cliché Alinari.

PERSÉE, STATUE EN BRONZE PAR CELLINI.
(Florence, Loggia dei Lanzi.)

cule » lui dit des choses lamentables. L'outrage de cette compassion le remet sur pied. Mais le métal est coagulé ; pour le liquéfier, Cellini allume un feu infernal qui ranime l'incendie de son atelier (1).

De ce drame sort tout brûlant encore du feu qui le créa le héros de bronze vainqueur de Méduse, debout au seuil de la loggia dei Lanzi. Regardons une fois de plus sa stature courte, ses membres robustes se profiler sur la pierre admirable du palais de la Seigneurie. Essayons un instant d'oublier ce socle chargé d'ornements, encombré de statuettes et d'attributs, cette Méduse étrangement repliée sur l'exiguïté de la base. Laissons de côté tout ce qui

(1) « J'eus bientôt remédié à tous ces accidents. De ma plus grosse voix, je criais à mes hommes : « Apportez-moi ceci, ôtez-moi cela ; » — et toute cette brigade, voyant que le gâteau commençait à se liquéfier, m'obéissait de si bon cœur que chaque ouvrier faisait la besogne de trois... Quand je vis que, contre l'attente de tous ces ignorants, j'avais ressuscité un mort, je repris tant de force qu'il me semblait n'avoir plus ni fièvre, ni crainte de la mort. Tout à coup une détonation frappa nos oreilles, et une flamme semblable à une éclair brilla à nos yeux. Une indicible frayeur s'empara de chacun, et de moi. Dès que ce fracas fut passé et cette clarté éteinte, nous nous regardâmes les uns les autres. Bientôt nous nous aperçûmes que le couvercle de la fournaise avait éclaté et que le bronze débordait.... Ayant remarqué que le métal ne courait pas avec la rapidité qui lui est habituelle, je pensai qu'il fallait peut-être attribuer sa lenteur, à ce que la violence du feu auquel je l'avais soumis avait consumé l'alliage. Je fis alors prendre tous mes plats, mes écuelles et mes assiettes d'étain qui étaient au nombre d'environ deux cents ; j'en mis une partie dans mes canaux et je jetai l'autre dans le fourneau. Mes ouvriers, voyant que le bronze était devenu parfaitement liquide et que le moule s'emplissait, m'aidaient et m'obéissaient avec autant de joie que de courage. Tout en leur demandant tantôt une chose, tantôt une autre, je disais : « Béni sois-tu, ô mon Dieu, qui par ta toute-puissance ressuscitas entre les morts et montas glorieusement au ciel ! » A l'instant mon moule s'emplit. Je tombai à genoux et remerciai le Seigneur de toute mon âme. »

est ici le décor et l'accessoire, la parure de théâtre, le luxe surajouté, plaçons Persée sur une pierre blanche, carrée et nue, tentons de l'interpréter comme un beau débris retrouvé dans la terre, après des siècles. Les généralisations littéraires, les appréciations des critiques moralistes disparaissent. L'œuvre reste singulièrement forte et grave. Elle n'évoque plus désormais, selon la règle des assimilations faciles, tel ou tel nom de contemporains. Elle est aussi loin du style de Jean Bologne que de celui de Bandinelli. Point d'affectation de théâtre dans ce beau geste qui présente la tête à jamais meurtrière, dans l'équilibre du corps dominateur. On cherche en vain cette morbidesse, cette subtilité malsaine dont parlent les historiens des mœurs. L'œuvre est d'une force trapue, d'une santé divine. Ces membres larges et pleins, cette musculature dont le jeu est encore sensible au sortir de l'effort et qui semble en résumer les péripéties n'appartiennent pas au héros de quelque fiction littéraire élaborée par les poètes d'une décadence, mais à un être de résistance et de volonté. La beauté de l'exécution répond à la largeur du sentiment : nul souci de virtuosité n'altère au profit d'un détail ou d'une surcharge l'unité de l'ensemble. L'anatomie n'y apparaît pas comme un savoir pédant, mais comme une harmonie de la nature. La lumière caresse le dos et le torse du héros sans y accentuer de ronflantes adresses ou de volumineux reliefs. Sous le ciel florentin, dans le reflet de la vieille muraille contre laquelle il se dresse, le *Persée* de Cellini est l'œuvre d'une époque maîtresse encore de tout

son savoir, le résultat d'un naturalisme passionné, mais harmonieux. Elle domine de très haut la plupart des efforts contemporains.

De la statue l'orfèvre a fait un objet d'art. Non seulement il a voulu ajouter à la poésie de la ligne et du modelé la richesse des patines savantes, ces rehauts qui font chanter la matière et ces subtilités infinies de mise en œuvre qui rendent le bronze l'égal des métaux les plus rares, mais il a conçu son groupe comme faisant partie d'un ensemble décoratif. Dans les niches du piédestal, ornées de guirlandes, de têtes de béliers, de coquilles et de bustes de femmes gonflés de mamelles, inspirés de la représentation de la Diane Éphésienne, — voici les statuettes de Mercure, de Minerve, de Jupiter et de Danaé, cette dernière charmante de grâce robuste, encore parente du type si franchement cellinien de la *Nymphe*, mais définitivement libérée des gaucheries, des lourdeurs et des disproportions, infiniment plus souple et plus pleine de dessin. Un bas-relief représente *Persée délivrant Andromède*. Scène d'opéra, peut-on dire, d'une composition maladroite et peu claire, d'une déconcertante variété de plans. Mais on trouverait difficilement, même dans les plaquettes et les reliefs les plus expressifs, une pareille puissance de modelé, une pareille autorité dans la construction et dans la couleur. Ces figures étranges et belles font penser à certaines médailles antiques agrandies par Delacroix et lithographiées par lui pour l'*Artiste* : même synthèse dramatique même franchise d'accent.

A mesure que Cellini avance vers la vieillesse et vers la mort, il semble que son art prenne plus d'ampleur et plus de gravité. La dernière partie de son existence n'est exempte cependant ni de tristesses ni d'agitations : déjà le concours du *Neptune* avait été pour lui l'occasion d'une déception amère. Puïs on tenta de l'empoisonner pour capter ses biens. La banqueroute de Bindo Altoviti avait emporté une grande partie de sa fortune. La jalousie du Bandinelli, — un moment plus généreux lors de l'estimation du *Persée,* — redevint offensive. Ayant appris que Cellini avait exécuté un Christ en marbre pour le placer au-dessus de son tombeau dans une cahpelle de Santa Maria Novella, il en sculpta un autre pour la Nunziata. Quelque temps avant sa mort, ayant travaillé avec activité pour le terminer, Bandinelli obtint de la duchesse de l'exposer dans la chapelle des Pazzi. Entre temps, Cellini s'était brouillé avec les religieux de Santa Maria, et il avait pensé lui aussi à la Nunziata. Le duc et la duchesse Éléonore virent son Christ et le trouvèrent si beau qu'au lieu d'aller décorer le tombeau du statuaire, le crucifix fut transporté au palais Pitti. En 1576, le grand-duc François l'offrit à Philippe II : il se trouve aujourd'hui au couvent de l'Escurial. C'est une œuvre émouvante et sincère, aussi éloignée des conventions artificielles du pathétique religieux que du naturalisme accentué des écoles médiévales. L'expression en est belle et lasse. La misère humaine et l'horreur du supplice n'y sont pas mises en évidence par de désolantes images. La sobriété et la

beauté de l'exécution aboutissent à une grandeur toute sereine, mais touchante. La ferveur du croyant y apaise les virtuosités inutiles, rejette loin d'elle les agréments et les intentions.

En 1558, Cellini était entré dans les ordres, mais deux ans après il se fit relever de ses vœux pour se marier et pour avoir des enfants légitimes. De ses maîtresses lui étaient nés plusieurs bâtards, tous morts en bas âge. Contrairement à l'opinion courante, les *Mémoires* permettent d'affirmer qu'il les aimait et qu'il s'occupait d'eux, en pourvoyant aux besoins de leurs mères. Madonna Piera, qu'il épousa en 1563, le rendit père de trois enfants. En 1570, Cellini travaillait encore à une statue de *Junon*, dont il avait exécuté le modèle en terre et qu'il songeait à couler en bronze. Mais une pleurésie dont il souffrait depuis longtemps mit fin à ses efforts et à sa vie. Il mourut le 14 février 1571. L'*archivio* de l'Académie des Beaux-Arts nous a conservé le procès-verbal de ses funérailles. Il fut inhumé à la Nunziata, avec très bel appareil de cierges et de lumières, au milieu d'un grand concours de peuple. Selon l'usage, les artistes membres de l'Académie portèrent jusqu'au chapitre le corps de Benvenuto Cellini. Avec lui, Florence voyait disparaître le dernier des grands orfèvres de l'école et le plus remarquable des élèves de Michel-Ange.

VII

CELLINI ET L'ESPRIT DE LA RENAISSANCE.

Il y a des artistes silencieux d'eux-mêmes, concentrés autour de leur œuvre, tout entiers à la joie de sentir et de créer. Leur vie aride disparaît dans l'ombre de la beauté. Cellini, lui, s'est donné ou plutôt prodigué aux circonstances. Avide d'occasions, d'événements, de rencontres, il a vécu avec ivresse, parfois avec frénésie. Le siècle, selon l'expression de l'Église, loin de l'épouvanter et de le cloîtrer dans quelque atelier solitaire, l'a séduit de tous ses prestiges. Il lui a demandé ardemment les joies, les orgueils et les délectations. Il a saisi la vie comme une occasion, il en a tout exigé et tout obtenu. Y a-t-il là, comme on a si souvent voulu le démontrer, un trait significatif de l'âme italienne de la Renaissance, un exemple éclatant de cette verdeur humaine, de cette *virtù*, dont Machiavel s'est fait le théoricien ? Ce qui est sûr, c'est qu'à d'autres époques et dans d'autres milieux historiques, le génie latin a produit des âmes d'une puissance comparable, sinon égale, des existences d'artistes pleines de belles lueurs et de grands événements, des natures avides, impatientes et passionnées. Salvator Rosa et les ateliers napolitains du dix-septième siècle, plus tard la vie du graveur Piranèse en sont la preuve.

Aux yeux de Cellini, l'existence est combinée pour le



Cliché Alinari.

PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE, BAS-RELIEF EN BRONZE DÉCORANT LA BASE DU PERSÉE PAR CELLINI.

(Florence. Loggia dei Lanzi.)

plaisir et pour la beauté, et rien d'autre. Elle est comme une suite de solennités, où tout doit respirer l'harmonie, un illustre cortège, un festin prolongé. Autour de lui, l'Italie renouvelle presque chaque jour ces vastes fêtes publiques auxquelles collabore l'enthousiasme de chaque citoyen. Ce peuple de décorateurs, d'architectes et d'artificiers, vite oublieux de ses déconvenues et de ses désastres, dresse sous le ciel, pour l'entrée des princes et des prélats dans leurs bonnes villes, pour les épousailles, pour les obsèques, des édifices éphémères, d'une invention charmante, ingénieuse et grande. Des réjouissances traversent les cités. Partout, dans chaque demeure comme dans chaque ville, le même désir de célébrer la vie par la vie, un sentiment de joie, un bonheur d'être au monde analogue à celui qui anime, puis amollit la Grèce du temps de Praxitèle.

Le risque d'une pareille attitude en présence des faits serait de conduire à quelque élégante et facile mollesse, si toutes ces préférences instinctives, favorisées par un certain état des mœurs, n'étaient dominées par un trait essentiel de caractère qui les enchaîne et qui les organise. L'armature de Cellini, si l'on peut dire, c'est l'inflexible sentiment de son individualité d'homme. Il est lui-même, et non un autre. Il ne dépend pas, il se suffit. Regardons ce petit homme, aux jambes robustes, cet apprenti-orfèvre qui, le soir, sa journée faite, quitte l'échoppe obscurcie, circule lestement dans les ruelles de Florence vers 1515. Il n'est pas riche de bonté, il veut avant tout se faire respecter, et il y réussit. Le sang des rudes batailleurs du

trecento court, rajeuni, dans ses veines. Au coin des rues, contre les bornes, sous le portail des palais, il y a des rixes, d'âpres disputes : il en est.

Un orgueil magnifique l'anime et le soutient, et il sait en faire une vertu. Comme il ne peut supporter l'idée de la supériorité d'autrui, il travaille à se dépasser. De là cette persévérance indomptable d'artiste, qui n'est pas l'énergie minuscule d'un ambitieux sans grandeur, dépensée en petites conquêtes péniblement additionnées. De là ces efforts, ces recherches dirigées dans tous les sens pour dompter la matière et enrichir la technique humaine, et aussi ce respect pour ceux qui ont trouvé avant lui. Ses traités ne sont pas le résultat d'un savoir acquis dans des écoles ou sous des maîtres, mais en grande partie le fruit d'une expérience inventive et patiente poursuivie chaque jour.

Ces qualités, ces instincts, ces violences, cette autorité, Cellini est résolu à les défendre par tous les moyens. On a dit qu'il avait vécu dans un perpétuel état de crise. Mais cette longue crise a sa logique, elle ne se résout pas en éclats incohérents. A une époque où sévit le caprice dangereux des princes, où les lois sont limitées dans leur action, où le respect de la vie humaine est compté pour rien, il est son propre justicier. Il protège de toutes ses forces et, au besoin, de toute son audace cet être rare, précieux et sympathique qu'est Benvenuto Cellini. Il est au plus haut point capable de haine, — non la haine souterraine, politique, à contractions



Cliché Alinari.

JUPITER ET DANAÉ, BASE DU PERSÉE, PAR CELLINI.
(Florence, Loggia dei Lanzi.)

lentes, à savantes intrigues, mais la haine au grand soleil et qui se détend brusquement.

A un caractère ainsi trempé toutes les aventures sont possibles. Sous Jean des Bandes Noires, il eût pu devenir chef de guerre ; pauvre et cupide, se faire spadassin ou condottiere. Ou bien, avec plus de ruse et de lenteur de sang, arriver à la pourpre, comme ces beaux et astucieux cardinaux dont on voit les portraits peints par Raphaël à la galerie Pitti. Mais la forme de son intelligence lui impose un autre genre d'activité, lui présente d'autres objets. C'est un artiste et un créateur.

La forme de l'intelligence, — le mot est-il bien choisi pour l'être le moins « intellectuel » qui fut jamais et dont la pensée tend à se résoudre spontanément en des actes ? Si nous cherchons en Cellini de la clarté, de la pondération, de la justesse, nous ne les rencontrerons pas. C'est un tumulte. Il ne s'embarrasse point de contradictions. Nul esprit critique, ce destructeur de l'effort. Toute sa vie est d'un païen pur, mais son cœur est le cœur ingénu, respectueux, d'un croyant. A cette époque, au libre esprit des maîtres du quattrocento, tout enivrés de pensée païenne, a succédé une ferveur réelle et touchante. Il est rare de rencontrer de ces libertins comme Mariono Albertinelli, comme Pérugin, si fréquents parmi les hommes de la génération précédente. Mais la dévotion d'un Cellini a quelque chose de particulier : elle n'est pas calme, paisible, elle ne repose pas sur les bases harmonieuses d'une foi éprouvée. C'est celle d'un visionnaire. Elle est traversée de révélations

éclatantes et de mystiques effusions, comme ce *Capitolo* composé pendant sa captivité au château Saint-Ange, où l'on rencontre, mêlées à une ironie douloureuse, quelques-unes des plus belles inspirations du lyrisme chrétien. Elle fleurit à travers les contritions d'un cœur repenti.

Pourtant le grand principe d'action intellectuelle de Cellini et de la plupart de ses contemporains reste la curiosité. Ils sont sollicités dans tous les sens et ils ne se refusent à rien. Comme Vinci, pour qui la science et l'art sont deux enquêtes parallèles, ou plutôt la même enquête traduite dans des alphabets différents, ils se précipitent, avec plus ou moins de savoir, de méthode, de maîtrise, sur l'inédit des problèmes. La nature, pour Cellini, n'est pas un décor du sentiment. C'est un réservoir de forces, un arsenal de surprises, une matrice des formes. Toutes les étranges et surprenantes choses qu'elle contient le séduisent infiniment. Il a, comme Vinci, le goût des monstres. Il sait ployer au flanc des vases, tordre en anses d'aiguières, inscrire dans le champ étroit d'un bijou toutes sortes de bêtes élégantes et singulières, nées de sa fièvre de visionnaire et de son caprice curieux.

C'est en vertu du même principe qu'il ne s'est pas spécialisé, qu'il a refusé de se circonscrire et de se limiter. Derrière la variété de ses aptitudes et de ses efforts, il n'y a pas l'indifférence et la rapidité, mais une vertu précisément contraire. Il a étudié les unes après les autres, avec un zèle extraordinaire, toutes les manières possibles d'exprimer de la beauté, au moyen des outils qu'il avait appris à manier



Cliché Alinari.

PALLAS, BASE DU PERSÉE, PAR CELLINI.
(Florence, Loggia dei Lanzi.)

8

dans l'officine de ses premiers maîtres, puis en étudiant à toute école, surtout en multipliant les observations et les expériences. Et c'est ainsi qu'il nous a été donné de le voir successivement, avec toute la fougue et toute l'impétuosité de sa libre nature, orfèvre, médailleur, statuaire, prêt à toute besogne et à toute inspiration.

Il semble que l'art par lequel doit s'exprimer un tempérament si riche et si personnel a de grandes chances d'être extrêmement original et vivant. Mais Cellini, ne l'oublions pas, vit en un siècle où l'enivrement d'avoir retrouvé les disciplines et les modèles d'un passé admirable est aussi fort que la fécondité inventive et l'enthousiasme de créer. Par ses origines, l'art de Cellini se rattache à une tradition et à des exemples, il puise à certaines sources.

Sa jeunesse est une longue méditation de l'antique. Il est à l'affût de ces paysans qui, dans la campagne romaine, mettent au jour d'un coup de bêche une poterie pleine de médailles romaines ou caressent négligemment de leur toucher calleux quelqu'une de ces charmantes intailles qui servaient de modèles à la glyptique dans les ateliers du Nord. Les heures libres de son adolescence, il les consacre à modeler en cire les « monuments romains », tous les vestiges antiques restitués à la lumière par le sol italien et, dans le nombre, les bas-reliefs d'ornement, les grotesques, les feuillages, les fruits, les animaux et ces « mascherette » qu'il prodigua si libéralement dans ses compositions décoratives, petits mufles de lions, bucrânes, profils aigus de satyres et de chèvre-pieds. Sur les objets

d'art proprement dits, il observe, pour s'en inspirer, le jet élégant des lignes, la distribution harmonieuse de ces ombres linéaires qui précisent le dessin, le modelé généreux et coloré des reliefs. Toute sa vie, l'antique lui sera un perpétuel sujet d'émulation. C'est dans la « manière antique » qu'il exécute le buste de Cosme. C'est à l'antique qu'il compare chacune de ses œuvres, en se flattant de l'avoir atteint ou dépassé. Tout l'effort du moyen âge, la grande émotion naturaliste des gothiques est nulle et non avenue : c'est « maniera di Tedeschi ». Il faut adorer les anciens, il faut se mettre à leur école et, si l'on peut, les dépasser.

De là une direction nouvelle. L'art ne se limite pas à un pastiche, à un bégaiement perpétuel des mêmes thèmes. En ce sens l'on peut dire que l'antique est le point de départ d'une émulation et que Cellini est, à sa manière, un moderniste. L'Italie a produit des maîtres, comme Donatello, qui méritent, à ses yeux, toute admiration et toute reconnaissance. Entre tous, Michel-Ange est le héros, l'homme divin. Les critiques n'ont pas exagéré l'influence, réellement considérable, qu'il a exercée sur Cellini comme sur tous ses contemporains. Du style trapu, bossué, tourmenté de Baccio Bandinelli, au style mince et long, parfois dégingandé, de certaines figures celliniennes, le maître du *Moïse* a partout mis son empreinte. A sa suite, il convient de chercher des formes et des expressions nouvelles. L'art du décorateur et de l'orfèvre est susceptible d'un rajeunissement et d'une transformation. Une extrême ingéniosité s'applique désormais à varier les éléments fournis par l'an-



Cliché Alinari.

MERCURE, BASE DU PERSÉE, PAR CELLINI.
(Florence, Loggia dei Lanzi.)

tique. Les combinaisons les plus audacieuses s'emparent des formes, les crispent, les recroquevillent, les surchargent et les chiffonnent. Comme sur certains reliefs de Donatello, comme dans certains dessins de Vinci (l'homme d'armes de la collection Malcolm par exemple), de vives arêtes terminent en angles aigus des rondeurs souples, à peine sorties de la matière. Le profil ressenti des becs d'oiseaux de proie effile en proue de galère le casque ouvragé du condottiere, où palpitent des ailes membraneuses. Dans l'espace infiniment restreint d'un chaton ou d'un bouton de chape, Cellini fait tenir des cosmogonies, des cortèges, des combats, des vertus et des vices, des intentions déconcertantes et multiples, une extraordinaire vie artificielle, une incroyable poésie de matière, de la gaieté, de la passion, — de l'esprit.

L'esprit dans l'art, avec tout ce qu'il comporte de qualités et de défauts, le goût de l'anormal, des allusions littéraires et morales, du pathétique de théâtre, des décorations colossales, des géants, comme l'infini détail dans le minuscule, voilà un des traits saillants de l'œuvre de Cellini. Par là, elle est alexandrine dans le bon et le mauvais sens du mot. Elle mêle les intentions du statuaire au savoir de l'orfèvre et réciproquement. La salière de Vienne est un rébus. Mille babioles charmantes inquiètent, puis épouvantent par la quantité et la difficulté des énigmes. Les littérateurs du temps commencent à être assidus dans les ateliers d'artistes, à leur proposer des programmes, à les initier aux purs jeux d'esprit. Annibal Caro, Benedetto

Varchi, Paul Jove donnent des conseils. Cellini ne se méfie pas toujours de ce charme dangereux. Il est séduit par le goût unanime de la convention et de la déclamation. Comme Jean de Bologne, comme Jules Romain, comme Polydore de Caravage, il cherche à s'évader du cadre étroit des proportions anciennes, passe soudain de l'infiniment petit au gigantesque et modèle pour François Ier un colosse de Mars.

Ainsi, comme orfèvre, il arrive que sa culture générale l'égare et lui fait dépasser son but qui est de se montrer créateur de formes harmonieuses et beau décorateur. Mais les erreurs indéniables, les défauts qui naissent de pareils soucis sont compensés par l'énorme savoir technique, par le charme infini de l'exécution. Dans ces vivantes et studieuses officines d'orfèvres où s'est formée la Renaissante italienne, d'où sont sortis presque tous les maîtres, il a parcouru toutes les étapes de l'initiation, depuis la plus humble ; il apprit à tenir dans ses mains d'enfant le martelet de buis et les ciselets ; il fut un parfait ouvrier avant de devenir un grand artiste.

Même effort, même joie d'apprendre dans tous les sens. Les longues séances anatomiques, les études d'après le modèle vivant qu'il recommande expressément, à une époque où se répand de plus en plus l'usage des mannequins et des maquettes, se résument dans ses œuvres d'orfèvre et aussi dans ses œuvres de sculpteur par d'admirables résultats techniques. Il sait la qualité particulière du modelé qui convient à chaque métal employé, la manière dont l'argent,



Cliché Laurent.

LE CHRIST DE L'ESCURIAL, PAR CELLINI.
(Chapelle du couvent de l'Escurial.)

le bronze ou l'or répercutent l'harmonie des valeurs ; il sait faire étinceler les joyaux et les gemmes en leur associant le charme décoratif des motifs dont il les entoure, il unit l'esprit de la forme au luxe de la matière, il fait chanter en elle une éclatante et subtile poésie, resplendissante des feux de la lumière et de sa propre lueur.

Franchissons les montagnes, allons vers le nord. Là-bas, dans les plaines de la Saintonge, un pauvre arpenteur besogne obscurément dans le tumulte des guerres. Maître Bernard Palissy observe les bêtes de la terre et des eaux, guette au fond des étangs, entre les plantes aquatiques, tout ce qui chemine, circule ou se glisse sur le gravier et sur la vase. Le vieux rêve naturaliste du moyen âge l'obsède encore, mais il le contrôle, il l'explique, il le fait rentrer dans la raison et dans l'expérience. Éperdu de joie à la vue de tant de trésors, il conçoit que le domaine de l'observation est plus riche que tout empire imaginaire. Il discipline sa curiosité, il lui invente une méthode. Sa parole prudente se refuse aux généralités ; toujours il ramène sa pensée à son chemin étroit, bordé de merveilles. Il n'a pas voulu, comme Cellini, dresser la statue de l'individu sous le ciel trouble du seizième siècle. Il eut, comme lui, l'immense curiosité, l'infatigable ardeur de savoir. Comme lui, il fut *ouvrier* et, dans le silence d'une petite ville obscure, il donna les mêmes preuves d'énergie. Il chercha passionnément à étendre la maîtrise de l'homme sur la matière et sur l'obscurité des choses. Sur un terrain encombré d'idées fausses et de traditions, il s'est résolu à penser avec le

seul concours de ses yeux et des mains. Par là, il préparait à l'art et à la science une voie royale.

Sûrement l'effort de Cellini est plus complexe, plus riche d'influences, d'un sens moins net. La curiosité le disperse, la virtuosité l'égare en raffinements. Il imagine, il subtilise. Ses richesses débordent. Ses coupes, ses vases, ses joyaux sont chargés d'une grappe de formes vivantes. Au pied de ses statues, les ornements et les attributs sont comme la magnifique écume d'un trop-plein de trésors. Cette nature ardente, sensible, souvent brutale, parfois élevée, est avant tout d'une déconcertante richesse. Il arrive qu'elle s'exprime par des œuvres touffues, étranges, littéraires même : presque toujours elles traduisent, en même temps qu'un infini savoir, un sentiment passionné de la vie et de la beauté.

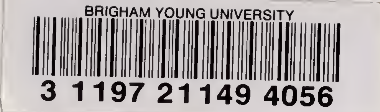
FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

13778-11. — Corbeil. Imp. Crété.

LES GRANDS ARTISTES **BENVENUTO CELLINI**


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21149 4056